الآداب الاجنبية

مجلة فصلية يصدرها اتحاد الكتاب العرب

العدد ٥٤ ـ ٥٥ السنة الخامسة عشر شتاء وربيع ١٩٨٨

عدد خاص بالأدب الهندي

الآداب الأجنبية

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

العدد ٥٤ ـ ٥٥ السنة الخامسة عشر شتاء وربيع ١٩٨٨

المدير المسؤول:

علي عقله عرسان

رئيس التحرير:

د. حسام الخطيب

هيئة التحرير:

د. ناديا خوست
الياس بديوي
محمود فلاحه

مكتبة لسان العرب
www.lisanarb.com
lisanerab.com رابط بديل

الآداب الأجنبية

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

« الآداب الاجنبية »

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة اشهر تعنى بنشر المواد المترجمة من الادب العالمي في مجالات الشعر والقصة والمسرحية وغيرها من صنوف الادب الابداعي وكذلك في مجالات النقد والبحث الادبي .

* توجه جميع المراسلات باسم رئيس التحرير .

* يرجى من الاساتذة الذين يرسلون مواد مترجمة بغية النشر في المجلة ان يرفقوها بالاصل الاجنبي وان يذكروا المرجع بوضوح .

* يرجى من الاساتذة المترجمين عدم التصرف في النصوص والعناية بصحة العبارة العربية .

* المواد التي تتلقاها المجلة لا ترد لاصحابها سواء نشرت ام لم تنشر .

الاشتراك السنوي

في الجمهورية العربية السورية :
للافراد والدوائر الرسمية
٢٤ ل.س

في البلاد العربية :
البريد العادي ٣٦ ل.س

في البلاد الاجنبية :
البريد العادي ١٢٥ ل.س

تضاف تكاليف الطائرة في حالة الاشتراك بالبريد الجوي .

المراسلات

باسم رئيس التحرير

الادارة

اتحاد الكتاب العرب
دمشق ـ اوتستراد المزة
ص . ب ٣٢٣
هـ ٢٤٤٣٢٩
٢٤٤٢٩٩

هـذا العدد

علي عقلة عرسان

حين يقدم اتحاد الكتاب العرب هذا العدد الخاص عن الادب في الهند ، فانما يتابع نهجا بداه في تقديم أعداد خاصة من هـذه المجلة ، تكون بمثابة اطلالة على ملامح آداب غابت عنا ملامحها لسبب أو لآخر ، ويؤكد رغبة في الاطلاع والاغتناء ، وسعيا لتحقيق التفاعل البناء بين ثقافتنا وتلك الثقافات ، وفتحا لباب تلاقح خلاق ، بين آدابنا وآداب الآخرين ، وصولا الى غنى الحضارة وتنوعها .

ويحمل عدد خاص عن الادب في الهند معنى خاصا ، فهو ينطوي على شيء من الرغبة في احياء صلات قديمة جـدا بين الثقافة العربيـة وثقافات الهند ، قامت على أساس من الاحترام والثقة المتبادلين ، كما ينطوي على تأكيد اهمية معرفة اشياء عن ثقافة الهند اليوم ، وعن آدابها وفنونها وتطورها ، والذهاب في هذا المجال الى مـدى بعيـد لتحقيق تواصل بناء بين الثقافتين ، ويشتمل ايضا على دعوة لازالة حالة وقعت تحت تأثيرها آداب الشرق كلها تقريبا ؛ حيث اقامت ـ بتأثير من الاستعمار الغربي ـ ثنائية تفاعل سلبي ، يغلب عليها الاخذ والتقليد والتبعية من جانب ، والهيمنة والتعالي من جانب آخر ، بينها وبين آداب الغرب الاستعماري وثقافته ، ابتداء من عهد الاستعمار المباشر ، واستمرارا في عهـد الانبهار بالتفوق التقني والنفوذ الاقتصادي ؛ ونسيت أو تناست تنمية علاقات قديمة ونافعة فيما بينها وتمتين تلك العلاقات ، كما تناست تاريخا من الصلات ، واهمية التنوع والغنى اللذين تحققهما صلات حيوية، مع آداب وثقافات كثيرة تقوم على الاحترام والثقة وحوار الانداد وتقارب البيئات ، وتفاعل العقائد والاقوام واللغات .

لقد تركت الثقافة الاوربية ـ الاستعمارية اثارا سلبية في الثقافات التي غزتها ، ولم تكن بريطانيا اقل من سواها تأثيرا سلبيا في هذا المجال ،

وان « عبء الرجل الابيض » الذي يدعيه الشاعر الاستعماري الانجليزي رديارد كبلنغ ، كلف الهند كما كلف سواها من المستعمرات الانجليزية الكثير ، فقد نهبت الآثار في إثر الثروات ، وتقدم التبشير مع المدافع ، وبدات عمليات نسخ اللغات والافكار والمعتقدات والمقولات ، مع عمليات تغريب العادات والوجوه والشخصيات والصلات . ولولا بعد الهند جغرافيا ، فلربما فعلت فيها بريطانيا ، كما حاولت ان تفعل فرنسا في الجزائر ، اي ان تدعي انها جزءا من ارضها خطفها البحر قليلا ثم عادت سعيدة تحيط بها هالة من زرقة الماء .

لقد كلف الاستعمار الاوربي شعوب الشرق كثيرا جدا ، ومع ذلك فهو يدعي انه قدم لها « الكثير ؟ » ففي منطقة كلكتا وحدها حيث سيطرت شركة الهند الشرقية « دفع بثلاثين مليونا من الانفس الى اقصى حدود الشقاء » كما يقول ماكولي .

ولكن الموت فقرا وجوعا كان احدى اعظم « المنن » التي قدمها الاستعمار البريطاني ، الذي يتحمل عبء تمدين « المتخلفين » !! وعلى الرغم من انه ارسل الى جانب الذين يسلبون الهنود خيراتهم وجهودهم وابتساماتهم ، سيلا من المبشرين ، الا انه نجح بعد ثلاثة قرون ، في أن يجعل ـ بسبب من سلوك المسيحيين لا بسبب المسيحية كما يقول ويل ديورانت ـ من أشهر جمعية اصلاحية تتأثر بالروح المسيحية وهي « براهما ـ سوماج » جمعية « لا ترى لها أثرا في الحياة الهندية » . (١) ونجح في ان يجعل اللغة الانكليزية لغة رسمية ، ولغة الادب والثقافة التي يمكن أن تقرأ في عموم الهند نسبيا ، ولكن هذا لا يعني على الاطلاق انه استطاع أن ينتزع تأثير اللغات القومية ، ويلغي وجودها أو يزلزل مكانتها. فهناك ست لغات رئيسة معاصرة فيها كنوز الثقافة الهندية الاصيلة ، وتحمل كل منها اعتزاز المتكلمين بها وانتاجهم الكبير وروحهم القومي ، وحسهم الشعبي ، واصالة الغناء والتعبير بالكلام . هذا عدا اللغات القديمة التي تحمل ثمار المعاناة والحكمة وروح العقائد في الهند منذ أقدم الازمان ، أعني الملاحم الكبرى : المهابهاراتا ـ البهاجاڤاد ـ جيتا ـ الرامايانا ، وسواها من ثمرات الابداع الفردي والجمعي ، تلك التي تؤلف المقومات الرئيسة للثقافة في الهند ، والتي قال شاعر الغرب غوته عن احداها وهي مسرحية « شاكونتالا » من تأليف : « كاليداسا » من القرن الرابع الميلادي ، قال غوته :

« اتريدني أن أجمع لك في اسم واحد زهرات العالم وهو في ربيعه ناشىء ، وثماره وهو في خريفه ينحدر الى فناء .

وان اجمع كل ما عساه ان يسحر الروح ويهزها ويغذوها ويطعمها
بل ان اجمع لك الارض والسماء نفسيهما في اسم واحد ؟!
اذن لذكرت اسمك يا «شاكونتالا» وبذكره اذكر كل شيء دفعة واحدة(٢)» .

لقد كان تاثير الغزو الثقافي الاستعماري البريطاني محدود الاثر نسبيا في المعتقد البرهمي الذي احتوى البوذية ، وقلص من مد التبشير المسيحي الى ابعد الحدود فجمده او كاد ، وتواجه مع الاسلام فصمد له الاخير ، وما زال يفرس في الهند فكرا وعطاء وعمرانا ووجودا حيويا تجسد في مفكرين وشخصيات وتيارات ادبية وفكرية وسياسية .

ويبدو بجلاء ان التسامي والتسامح وروح السلام ، والزهد والتامل واتساع النظرة الى الكون ، كل ذلك اعلى في الهند شأنا لرجال جسدوا تفاعل الثقافات والعقائد الهندوسية والمسيحية والاسلامية . ونحن واجدون رموزا شامخة للتفاعل الخلاق ، ولتجلي قيم العقائد وروحها عندما تسمو وتترفع ، وتعمل لتوحيد البشر في مرامي العقائد وغاياتها الكبرى ، واجدون ذلك في شخصيات كبيرة مثل :

● الشاعر الفذ « كابر » في سعيه لتوحيد الاسلام والهندوسية في رؤية للحياة والناس ، حتى اعتبره كل من اتباعهما ملكا له يوم مات في بنارس . ويجسد كابر توجهه وسعيه في شعره وحكمه واقواله ومن ذلك :

« يا إلهي سواء كنت « رام » أو « الله » فانا احيا بقوة اسمك .
ان أوثان الآلهة كلها لا خير فيها ، انها لا تنطق : لست في ذلك على شك ، لاني ناديتها بصوت عال .. ماذا يجديك ان تمضمض فاك ، او ان تسبح بمسبحتك ، أو ان تستحم في مجاري الماء المقدسة ، وان تركع في المعابد ، اذا كنت تملأ قلبك بنية الخداع وانت تتمتم بصلاتك ، أو تسير في طريقك الى اماكن الحج (٣) .

● وفي « رام موهون روي » الذي بذل جهدا لدمج المسيحية والهندوسية ، واقترح على الهنود « ديانة جديدة واحدة تتخلص من تعدد الآلهة وتعدد الزوجات والطبقات وزواج الاطفال ودفن الزوجات الاحياء مع ازواجهن ، وعبادة الاوثان ، والا يعبدوا الا الها واحدا ، هو براهما (٤) .

● وفي الشاعر «رابندرانات طاغور» الذي غنى للهند كلها بالبنغالية، وقربه الانكليز حتى اتهم في وطنيته ، ونبذ تكريم الانجليز حتى ذهب الشك او كاد الى سلامته ، وهاجم الوثنية والعادات السيئة ، ودعا الى نبذ التعصب القومي ، وذاب في العالمية بحب :

« انا مع كل انسان أسايره في نفسه ، فماذا يضيرني اذا دب الشيب في رأسي (٥) » . وبقي كطفله الملائكي ، يتأمل ويصرخ ويترنم وينشد :

« انهم يصيحون ويقاتلون ، يحك في صدورهم الشك واليأس ، انهم لا يعرفون نهاية لمنازعاتهم .

دع حياتك يا طفلي تتألق بينهم ، كشعلة ضياء سني نقي ، دعهم يفزعوا مبهورين ، الى الصمت . انهم قساة في جشعهم وحسدهم ، ان كلماتهم كمدى خبيئة ظمأى الى الدم .

اذهب الى هذه القلوب المعذبة ، وقف بينها ، واحدر اليها نظرتك الرقيقة ، كالسلام الرحيم المتطامن من المساء الى كفاح النهار .

دعهم ينظروا الى وجهك يا طفلي ، ليتأتى لهم فهم معنى الاشياء كلها ، دعهم يحبوك ، ليحب بعضهم بعضا .

تعال واجلس في قلب اللا نهاية يا طفلي ، وحين ينشق الفجر ، افتح قلبك وارفعه كزهرة منورة ، واحن راسك حين تغرب الشمس ، وتمم في صمت ، عبادة النهار (٦) » .

● وفي المهاتما غاندي ، ذلك الرجل الذي جسد روح الهند وعقائدها وثقافتها وتطلعاتها النضالية والانسانية ، في قيادته للصراع ضد الانجليز اثناء حرب الاستقلال أو قل « سلم الاستقلال » . وفي كفاحه من أجل توحيد الهند ومن اجل الحرية عبر مضمون يحقق استمرار تدفق نهرها في بحر من السلام واستمرار نقاء ذلك النهر ، أليس هو القائل : « ان اهتمامي بحرية الهند سيزول لو رايتها تصطنع لحريتها وسائل العنف ، لأن الثمرة التي تجنيها من تلك الوسائل لن تكون الحرية ، بل ستكون هي الاستعباد (٧) » .

ان هؤلاء الرجال وأمثالهم كثير يرسمون معالم وجه الهند الثقافي والنضالي ، وسمات روح الملايين التي تزخر بها القارة الغنية بالعادات والتقاليد والاساطير والخرافات والموسيقا والرقص والسحر ، باللغات وبالشعر ، والزاخرة اليوم ايضا بالثروات والانتاج المتنوع وبالصناعات والتقدم التقني ، والتي دخلت عصر الفضاء .

فهل يا ترى ، نعرف نحن ، أو يمكن أن نعرف عن الهند بسكانها الذين يزحفون نحو المليار ، شيئا يوازي غناها واتساعها وعراقة تاريخها الحضاري والثقافي ؟! وهل نعتبر معرفتنا بطاغور وغاندي ونهرو ، وبالاسماء القليلة جدا التي تخطت جدار الصمت المضروب بين لغتنا ولغات الهند ، أو حتى بين لغتنا والانكليزية في الهند ، معرفة تستحق أن تذكر بالهند ثقافة وادبا وحضارة ؟! وهل يعرف الهنود عن ثقافتنا

وادبنا واعلامنا ، مثل ما نعرف نحن عن ثقافتهم وآدابهم واعلامهم ـ وهو القليل ـ اقل من ذلك القليل بكثير ؟!!

وهل هذا الحال يليق بالصلات القديمة وبتاريخ العلاقات العريق ، بين الهند وبلدان العرب ؟! وهل يجوز أن يستمر هذا الوضع على قرب المسافة نسبيا ، وعلى الرغم من وجود صلات وجسور تواصل ما زالت تعمل على نحو ما ؟!!

انها اسئلة تلقي بظلالها على وعينا المعرفي ، وعلى ثقافتنا وادبنا وصلاتنا ، وتطرح ذاتها علينا ونحن نتطلع الى مستقبل افضل لثقافتنا وادبنا وصلاتنا ونضالنا وقضايانا على الصعد جميعا ومع الامم جميعا .

واننا اذ نقدم اليوم هذا العدد من مجلة الآداب الاجنبية عن الادب المعاصر في الهند ، نشعر بمقدار ما ينقصنا ، وبما ينبغي ان نعمل ونبذل من جهد لمعرفة الآخرين في الشرق ـ شرقنا ـ على أقل تقدير . ولذلك نجد في هذا العدد مجرد دعوة للعمل من أجل تعارف اعمق واشمل وأمتن بين الثقافتين العربية والهندية ، والتفاتة الى قضية حيوية في العلاقات بين أمتنا وشعوب الهند ، تقع مسؤولية الاهتمام بمعالجة شؤونها على الطرفين ، وعلى الجهات المعنية بهذه الشؤون ، ولا سيما المثقفين والادباء والكتاب منهم على وجه التخصيص ، أولئك الذين بجهدهم تقوم جسور تواصل ثقافي بناء وخلاق بين الشعوب ، وبعطاءاتهم الفكرية والابداعية ، وبانتمائهم الاصيل لبيئة وثقافة وزمان ، وللازل والسرمدية والانسان في كل مكان ، في آن معا ، تبنى حضارة الانسان ، ويستقر في ربيع السلام والحرية والاطمئنان .

وكل الامل معقود على جهد مخلص وبناء ، ينشر نور المعرفة وثمار العمل في القلوب والدروب على مدى اتساع ارض الانسان ، لتتسع بالوعي فسحة الامل ، ويزداد حظ المرء من السعادة ، في حياة جاء في « اليويانشاد » انها « لاتفنى » وان فنيت « الهياكل الجسدية العابرة ، التي تبث فيها الحياة روحا لا تموت ولا تنتهي ولا تحدها الحدود » .

وجاء في القرآن الكريم عنها : « وقالوا ما هي الا حياتنا الدنيا نموت ونحيا وما يهلكنا الا الدهر وما لهم بذلك من علم ان هم الا يظنون » الجاثية /٢٣/ وجاء في سورة الإسراء : « ويسئلونك عن الروح قل الروح من امر ربي وما اوتيتم من العلم الا قليلا » . الاسراء / ٨٥ /

١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ / قصة الحضارة جـ٣ ص ٤٠٧ ـ ٣١٩ ـ ٣٢٨ ـ ٤٠٦ ـ ٤١٦ ـ ٤٣٣ على التوالي .

٦ ـ روائع طاغور (الهلال) ص ٢٤١ ـ ٢٤٢ ـ ترجمة : د. بديع حقي ـ

دراسات

الفلسفة الهنديّة
واتجاهات الثقافة في الهند
• ندرة اليازجي

الشعر والشعريّات في الهند القديمة
• ترجمة: محمود منقذ الهاشمي

ما الفن ؟

بقلم رابندرات طاغور
• ترجمة: محمد جديد

ملاحظات في الشعر الهندي الشاب
بقلم: الكسندر سينكيفتش
• ترجمة: عادل العامل

من العلاقات الأدبيّة بين العرب والهنود :

قصص مكر النساء الهندي
وأثره في الوطن العربي
• د. محمد حمويّة

ألطاف حسين حالي
وفكرة إليوت عن التراث
م. وسيم • ترجمة: مسرة الأمير

الخولي

للكاتب الهندي ملك راج آناند
• دراسة وتحليل: د. عادل عبد الله

القصّة الهنديّة
• إعداد: سالم جبارة

الفلسفة الهنديّة

واتجاهات الثقافة في الهند

• نـدرة اليـازجي

عندما نتأمل الحركات الفلسفية والشعرية التي اتتنا من الشرق بوجه عام ، ومن الهند بوجه خاص ، والتي بدات تنتشر في اوروبا ، نكتشف فيها نتائج ، هي حقائق عميقة جدا ، تتباين مع ضآلة النتائج التي توقفت عندها العبقرية الاوروبية احيانا ، الامر الذي يجعلنا نجثو امام النتائج التي بلغها الشرق،ونشاهد في هذا المهد الذي ولد فيه الجنس البشري الوطن الاصلي والطبيعي لاسمى ما اتت به الفلسفة .

فكتور كوزان

ان الزمت نفسي على التساؤل عن الادب الذي ننهل منه ، نحن الاوربيون ، الذين نشانا وتغذينا ، على وجه الحصر تقريبا ، من افكار اليونان والرومان ، ومن عرق سامي ، هو اليهودية ، لنستنتج الاصلاح الذي نتوخاه ، ولنجعل حياتنا الداخلية اكثر كمـالا ، واكثر شمولا ، واوسع ادراكا ، واكثر انسانية ، ولنحقق حيـاة ، لا تتصل بحياتنـا الارضية فحسب ، بل تتصل بحياة ازلية وجليلة ــ لاشرت الى الهند .

ماكس مولتر

تشتمل دراستنا هذه على الموضوعات التالية :

١ ـ عصور الفكر الهندي .

٢ ـ المزايا العامة للفكر الهندي

٣ ـ روح الفلسفة الهندية وقيمتها .

٤ ـ الثقافة الهندية عبر مراحل تطورها وتعدد مدارسها

١ ـ عصور الفكر الهنـدي

تقتضي الضرورة ، ونحن نبحث فلسفة الهندوس بوصفها فلسفة متميزة عن فلسفات الجماعات الاخرى التي تحتل مكانها في الهند ، أن نجد تبريرا ما للعنوان الذي يُعرف بـ « الفلسفة الهندية » . فالهند ، في يومنا الحاضر ، هندوسية بالدرجة الاولى . لذا ،ينحصر اهتمامنا في هذا البحث بتاريخ الفكر الهندي حتى الالف الاولى بعد المسيح ، وقد يمتـد بعد هذه الفترة قليلا . ويعود تركيزنا على هذه الفترة الزمنية التي بلغها تطور الفكر الهندي الى أن كنوز الهند الفكرية بدأت تتصل اكثر فاكثر مع كنوز الفكر غير الهندية .

ظلت قوة الروح الهندية تمارس تأثيرها المحدود على الشعوب المختلفة التي حملت معها مواهبها في أزمنة مختلفة ، ليتشكل النمو المستمر للفكر الهندي . وبالفعل ، لا يمكننا أن نتأكد من التطور أو النمو الزمني الدقيق، بل يمكننا أن ننظر الى الفكر الهندي من وجهة النظر التاريخية . لذا ، يتطلب الامر منا أن نأخذ بعين الاعتبار عقائد المدارس الخاصة على نحو كلي ، على الرغم من اتصالها ببيئتها ومحيطها . وما لم ننظر اليها هـذه النظرة الكلية ، فاننا نفقد اهتمامنا بها وتصبح تقاليد ميتة . فكل منهج فلسفي يُعد اجابة على سؤال وضعي وتعييني طرحه كل عصر على ذاته ،

وينطوي على شيء من الحقيقة عندما ينظر اليه من زاوية النظر الخاصة به. فالفلسفات الهندية ليست مجموعات اقتراحات أو افتراضات حاسمة أو خاطئة ، بل هي تطور وتعبير عن عقل يتوجب علينا أن نحيا معه وفيه . وتتأكد هذه الحقيقة ان كنا نتوخى أن نعرف كيف صاغت المناهج ذاتها. وبالاضافة الى ذلك ، يتوجب علينا أن ندرك تضامن الفلسفة مع التاريخ، والحياة الفكرية مع الظروف الاجتماعية . لذا يتطلب منا المنهج التاريخي الا نتحيز الى خلاف أو جدال المدارس ، بل أن نتبع تطورها بلا تحيز وبتجرد كبير .

ولما كنا نلقي اهمية كبرى على المنظور التاريخي ، فاننا نأسف ، بسبب ما طرأ من اهمال في تتبع تسلسلات الجدول الزمني ـ التاريخي للكتابات ، أن نقول بأنه لا يمكننا أن نحدد بدقة التواريخ النسبيةللمناهج. وعلى هذا الاساس اللا تاريخي ، أو الفلسفي ـ الفوقي ، تأسست طبيعة الهندي القديم ، بحيث نعرف الكثير عن الفلسفات اكثر مما نعرف عن الفلسفات ذاتها ، ولكن التاريخ الهندي اعتمد أساسا أفضل بعد ولادة بوذا . فقد عاصر نشوء البوذية توسع السلطة الفارسية الى الأندوس على أيام سلالة اخمنيد . ويقال ان هذا التوسع كان أصل المعرفة الاولى التي تسربت من الهند الى الغرب على يد هيرودوتس وهيكاتوس .

تنقسم عصور الفكر الهندي الى أربعة رئيسية :

١ ـ العصر الفيدي (١٥٠٠ ـ ٦٠٠ ق. م) . تغطي هذه المرحلة فترة استقرار الآريين واستيطانهم ، وتوسعهم التدريجي ، وانتشار حضارتهم وثقافتهم . ولقد شهد هذا العهد نشوء جامعات الغابة ، حيث تطورت بدايات المثالية المتسامية الهندية . ونجد في هذا العصر أطوارا متتابعة للفكر ، تميزت فيها المانتراس أو الاناشيد ، والبراهماناس ،

والاوبانيشاد . والافكار المطروحة في هذه المرحلة ليست فلسفية بالمعنى العلمي للكلمة . لذا ، عُرف هذا العصر بانه عصر يتلمس طريقه، وتتصارع فيه المعتقدات الخرافية مع الفكر . وفي سبيل تنظيم الموضوع وتوضيحه واستمراريته ، يتوجب علينا ان نبدأ بالحديث من وجهة النظر المتضمنة في اناشيد الرج ـ فيدا ، ونناقش وجهات نظر الاوبانيشاد .

٢ ـ العصر الملحمي (٦٠٠ ق.م ـ ٢٠٠ ب.م) . يمتد تطوره خلال الفترة الواقعة بين أوائل الاوبانيشاد والدارسانا او مناهج الفلسفة. وتمثل ملاحم الرامايانا والمهابهاراتا الاقنية التي تم عن طريقها نقل الرسالة الجديدة التي تشير الى تطبيق البطولة والالوهة في العلاقات البشرية . وفي هذه الفترة يتجلى ظهور افكار الاوبانيشاد في البوذية والبهاجفادجينا. وتنتمي مناهج البوذية ، والجانتية ، والسايفيتة والفاينية الى هذاالعصر. ويعود تطور الفكر المجرد الذي بلغ اوجه في مدارس الفلسفة الهندية والدارسانا الى هذه الفترة ايضا ، ولقد اسست غالبية المناهج بداياتها الاولى في الفترة التي نشأت فيها البوذية ، وتطورت جنبا الى جنب خلال عصور عديدة . ومع ذلك ، تنتمي الكتابات المنهجية للمدارس الى فترة لاحقة .

٣ ـ عصر السوترا (من ٢٠٠ ب.م) . لما كانت معالجة مجموعة المواد غير ناجحة على نحو مرض ، فقد اقتضت الضرورة احداث مخطط وجيز للفلسفة . وقد تم اختصار او تلخيص هذه المجموعة في صورة السوترا . وجدير بالذكر ان فهم هذه السوترا غير متوفر بدون الشروحات والتعليقات المرتبطة بها ، الامر الذي جعل هذه الشروحات اكثر اهمية من السوترا ذاتها . وفي هذه الفترة ، تطور الموقف النقدي في الفلسفة . وعلى الرغم من ان الفترات السابقة تميزت ببحوثها ومناقشاتها الفلسفية،

لكن العقل لم ينفصل في تقبل ما حدثته به مجموعات المناهج . ومع ذلك ، احاط هذا العقل بالموضوع ، وأجاب على الاعتراضات التي تقدم عليها ، وبحدس مؤات انتقى المفكرون بعض المبادىء العامة التي بدت لهم وكأنها توضح أو تشرح مظاهر الكون كلها . وعلى الرغم من عمق ودقة التأليفات الفلسفية ، فقد عانت ، طوال تلك الفترة ، من خلل تجلى في انها نقدية ـ مسبقة ، بالمفهوم الكانتي للكلمة . لقد نظر العقل الى العالم وبلغ استنتاجاته بدون نقد مسبق للقدرة الانسانية على حل المعضلات الفلسفية . فالجهود الاولى لفهم العالم وشرحه لم تكن ، على وجه الحصر، محاولات فلسفية ، طالما انها لم تشغل ذاتها باية ارتيابات حول جدارة العقل البشري أو فعالية الوسائل والمعايير المستخدمة . وعندما نأتي الى السوترا ، نجد أن وعي الفكر قد أصبح ذاتيا ، ولم يبق مجرد خيال قائم على الاستدلال والاستنتاج ، وعلى الحرية الدينية . لذا ، لا يمكننا ان نتحدث عن تقدم منهج على آخر في سياق التاريخ . فهنالك اسنادات ترافقيةامتدت طيلة هذهالفترة. فاليوغا تعترف بالشامكيا،والفايسيسيكيا تقر بالنيايا والشامكيا . وتشير النيايا الى الفيدانتا والشامكيا . وتعترف الميمامسا ، على نحو مباشر وغير مباشر ، بالوجود السابق لكل المناهج الاخرى وهذا ما تعترف به الفيدانتا ، والفايسيسيكا والنيايا . وهذا ما يدفعنا الى القول بأن فترة السوترا لا تتميز كثيرا عن الفترة المدرسية للتعليقات والشروح ، بحيث أن الفترة الواقعة بينهما تمتد حتى العصر الحاضر .

٤ ـ العصر المدرسي : يعود تاريخه الى القرن الثاني بعد المسيح . ويستحيل علينا أن نرسم خطاً دقيقاً بين هذه الفترة وتلك التي سبقتها . ففي هذه الفترة ، نجد أسماء حكماء كبار أمثال كوماريلا ، وشانكرا ، وشريدهارا ، ورمامانوجا ومادهافا الخ .. ولقد تميز ادب هذه الفترة

بجدليته العامة . واننا نجد نوعا من المدرسين البارعين في الجدل منغمسين في نظريات دقيقة ومناقشات حاذقة ، يتنازعون بشدة حول طبيعة القضايا الكلية المنطقية . وعلى الرغم من دقتهم وحماستهم ، يخشى عدد كبير من الهنود أن يلقوا نظرة على مجلداتهم لانها تربكهم اكثر مما تنيرهم . فقد استعاض اولئك الجدليون في كتاباتهم بالكلمات عوض الافكار ، وأحلوا المنطق الجدلي محل الفلسفة . وهكذا يتعين غموض الفكر ، وحذاقة المنطق ، وحساسية المزاج ، في النموذج الاسوأ للتعليقات والشروح . وبالطبع ، يقيم النموذج الافضل تقييما فخما يعادل فخامة المفكرين الاقدمين . وان معلقين او شارحين ، أمثال شانكارا درامانوجا ، ينادون بالعقيدة القديمة ويعترفون بصحتها ، الامر الذي يجعل اقرارهم هذا يعادل الكشف الروحي الذي تميز به الحكماء القدامى .

٢ ـ المزايا العامة للفكر الهندي :

تعد الفلسفة الهندية روحية في جوهرها . ولا نبالغ اذا قلنا أن الروحانية الهندية العاطفية ، وليس البنية السياسية العظمى والتنظيم الاجتماعي الذي طورته الهند، هي التي مدت هذه البلاد بقدرة على الوقوف في وجه كوارث الازمنة واحداث التاريخ . فالغزوات الخارجية والخلافات الداخلية قضت على حضارتها مرات كثيرة . فقد حاول الاغريق ، والاسكيثيون ، والفرس ، والمغول ، والفرنسيون ، والانكليز اخضاع الهند ، لكن حضارتها ، رغم ذلك ، ظلت متألقة ، وبالفعل ، لم تستسلم الهند في نهاية الامر ، وظل بريق روحها متوهجا . فالهند ، كانت وما زالت ، تحيا تاريخها لتحقق هدفا واحدا . فقد ناضلت من اجل توطيد قاعدة الحقيقة ومقاومة الخطأ . ويحتمل أن تكون الهند قد اخطأت او

تخبطت في تصرفها ، لكنها ، مع ذلك ، تصرفت وفق ما أحست بأنها قادرة على فعله ومدعوة الى القيام به . لذا ، يشير تاريخ الفكر الهندي الى البحث العقلي الدائم ، الموغل في القدم دائما ، والحديث دائما .

يلاحظ كل من يدرس الفكري الهندي أن الدافع الروحي يهيمن على الحياة العامة في الهند . فالفلسفة الهندية تهتم بما ينتاب الانسان من افكار ، ولا تجد ملاذها في العزلات الخيالية . فهي فلسفة متأصلة في الحياة ، نشأت منها وتعود اليها عبر المدارس . لذا ، لا تتصف الكتابات العظيمة المتصلة بالفلسفة الهندية بتلك الميزة المتعالية التي تجلى مظهرها في التعليقات والانتقادات المتأخرة . وبالفعل ، لا تغترب الجيتاوالاوبانيشاد كثيرا عن المعتقد الشعبي . فهما أدب البلاد الممتاز ، وأدوات مناهج الفكر العظيمة . وتشتمل البوراناس على الحقيقة التي ترتدي لباس الاساطير والقصص ، وذلك لكي تتوافق مع الفهم البسيط عند غالبية الشعب . هكذا نرى أن المهمة الشاقة التي تنجزها الهند تتمثل في جذب اهتمام الجماهير الى المتافيزياء .

وعلى هذا الاساس ، يجاهد مؤسسو الفلسفة في سبيل اصلاح اجتماعي ـ روحي للبلاد . ولئن اصطلح على تسمية الحضارة الهندية بأنها حضارة براهمانية ، فلان هذه التسمية تشير الى أن ميزتها أو شخصيتها الرئيسة ودوافعها السائدة تتعين عن طريق مفكريها الفلاسفة وعقولها المتدنية ، رغم ان هذه العقول واولئك المفكرين لا ينتمون بولادتهم الى أصل براهماني . وان ما تمارسه الهند يتجلى في قول افلاطون بوجوب استلام الفلاسفة ادارة البلاد وسلطتها . فالحقائق القصوى هي حقائق روحية ، والحياة الواقعية ترق وتسمو في ضوء هذه الحقائق .

هكذا نرى ان الدين في الهند لا يتصف بالدوغمائية ـ العقائدية . فهو تأليف عقلي يضم اليه ، ويجمع في ذاته ، على نحو دائم تصورات ومفاهيم جديدة خلال التطورات الفلسفية . هو اختباري ومؤقت ، او شرطي ، في طبيعته ، يعمل على مجاراة التقدم الفكري لكي لا يتخلف عنه. أما النقد الشائع الذي يشير الى أن الفكر الهندي ، بتشديده على العقلانية ، يحل الفلسفة محل الدين ، فهو قضية تظهر الصفة الفكرية والعقلانية للدين في الهند . والحق يقال ، ان الحركات الدينية لم تظهر الى الوجود بمعزل عن مضمون فلسفي ، يدعم موقفها . ويذكر هافل في كتابه « الحكم الآري في الهند » ما يلي : « الدين في الهند يفقد من زمام العقيدة ، هو فرضية فاعلة توجه السلوك البشري ، تتكيف وتتلاءم مع مراحل مختلفة للنمو الروحي وظروف الحياة المختلفة » . ومتى اتجه الدين الى التبلور في معتقد ثابت ، انبثقت الى الوجود نهضات روحية وفلسفية ، هي ردود افعال ، تعيد المعتقدات الى بوتقة النقد الذي يدافع عن الحقيقة ، يبررها ويثبتها ، ويصرع الباطل . ونلاحظ ، مرة تلو مرة، أن انبثاق بوذا ، او ماهافيرا ، او فياسا او شانكارا ، يحرك أعماق الحياة الروحية ، حينما تبلغ المعتقدات التي يعترف بها التقليد درجة تصبح فيها غير وافية بالقصد من وضعها . وتكون لحظات هذا الانبثاق اشراقات عظيمة في تاريخ الفكر الهندي ، وفترات تتميز باختبار داخلي ، ورؤية تهز اعماق الانسان وتوجهه الى انطلاق جديد باتجاه مغامرة حديثة . اذن ، فالعلاقة الصميمية القائمة بين حقيقة الفلسفة وحياة الشعب اليومية تمد الدين دائما بالحيوية والحقيقة الواقعية .

وجدير بالقول ، ان معضلات الدين تحرض الروح الفلسفية . فقد تمرس العقل الهندي على نحو تقليدي بقضايا طبيعة الالوهة ، وغاية الحياة ، وعلاقة الفرد بالروح الكلية . وعلى الرغم من أن الفلسفة في الهند

لم تتحرر كليا من فتنة التأمل أو التفكر الديني ، لكن المباحثات الفلسفية لم تتقيد بالاشكال الدينية . لذا ، لم يختلط احدهما بالآخر . ولما كانت العلاقة بين النظرية والممارسة وثيقة الصلة ، فان الفلسفة التي تعجز عن الصمود امام اختبار الحياة لا حظ لها في البقاء . وبالنسبة للذين يحققون الصلة الحقة بين الحياة والنظرية ، تصبح الفلسفة طريق حياة ، وتقربا من التحقيق الروحي . وبالفعل لم يكن اي تعليم ، بما فيه الشامكيا ، مجرد كلمات يتفوه بها المرء ، او عقيدة للمدارس . فقد تحولت كل عقيدة الى اقتناع متقد يحرك قلب الانسان ويحثه على التفكير .

لا يحق لنا ان نقول ان الفلسفة الهندية لم تصبح داعية لذاتها او نقدية . ففي مراحلها الأولى ، نزع التفكير العقلي الى تصحيح وتصويب المعتقد الديني . وهذا ما نلاحظه في تطور الدين المتضمن في تقدمه انطلاقا من اناشيد الفيدا الى الاوبانيشاد . وعندما نصل الى البوذية ، تصبح الروح الفلسفية موقفا تعيينيا للعقل الذي لا يميل ، في القضايا الفكرية ، الى أي مرجع خارجي او سلطة خارجيـة ، ويأبى ان يضع حـدا لتأمله وتفكيره ، ما لم يكن هذا الحد نتيجة منطقية . وعندئذ يتأمل في الاشياء كلها ، ويختبر كل الاشياء ويتابع مسيره ، دون خوف ، الى حيث يقوده البحث . وعندما نبلغ الدارسانا العديدة او مناهج الفكر ، تتكشف لنا الجهود الجبارة المثابرة في الفكر المصوغ في مجموعة متماسكة من الفكرات . وإن انعتاق المناهج او الطرائق من النهج التقليدي والمحاباة والانحياز ، يتوضح في واقـع ان الشامكيا تلوذ بالصمت مـن طرحت قضية وجـود الحقيقة السامية ، وذلك على الرغـم من يقينها من إقامـة الدليل على وجودها نظريا . اما الفايسيسيكاد واليوغـا فانهما تعترفان بوجـود كائن اسمى ، لكنهما لا تعترفان بأنه خالق الكون . ويشير جاميني الى وجود الحقيقة السامية وينكر تدبيرها او عنايتها وحكمه الخلقي للعالم .

وعرفت المناهج البوذية الاولى بأنها تقف من الحقيقة السامية موقف اللا مبالاة . لكن منهج الكارفاكا المادي ، ينكر وجود الحقيقة السامية ، يهزأ من رجال الدين ، ويشتم الفيدا ويسعى الى الخلاص في اللذة .

هكذا نرى ان سيادة الدين والتقليد الاجتماعي في الحياة لا يعيقان البحث الفلسفي الحر . ومما لا شك فيه ، أن مثل هذا الوضع يبدو متناقضا في ظاهره . فالفرد قادر على ممارسة حريته في عالم الفكر في الوقت الذي يجد نفسه موثوقا بصرامة النظام الطبقي . وعلى هذا الاساس ، يتساءل العقل عن حقيقة وجوده بحرية ، وينتقد المعتقدات التي تكبل الانسان منذ ولادته . ويمكننا القول إن هذا هو السبب الذي يدعو كلا من الهرطوقي ، والملحد ، والخارج عن نطاق الايمان ، والعقلاني ، والمفكر الحر ، والمادي ، والقائل بمذهب اللذة أن يزدهر في تراب الهند . تقول المهابهاراتا : « ليس ثمة إنسان لا يمتلك فكرة خاصة به » .

يعد ما ذكرنا أعلاه دليلا على العقلنة العميقة التي تميّز بها الفكر الهندي الذي يسعى الى معرفة الحقيقة الداخلية وقانون جوانب النشاط البشري كلها . ولا يقتصر هذا الدافع العقلاني على الفلسفة واللاهوت ، بل هو يمتد الى المنطق وقواعد اللغة ، والبلاغة ، واللغة ، والطب والفلك ، وكل الفنون والعلوم ، انطلاقا من فن العمارة الى علم الحيوان . وهكذا ، يصبح كل ما هو مفيد للحياة أوهام للعقل موضوعا للبحث والتقصي والنقد .

يمكننا أن نقول إن المحاولة الفلسفية لتحديد طبيعة الحقيقة تبدأ بأحد أمرين : الذات المفكرة أو موضوعات الفكر . لكن الامر مختلف في الهند : يكمن اهتمام الفلسفة في ذات الانسان . ففي اللحظة الذي تتحول

الرؤية ، الى عالم الخارج ، يشغل اندفاع الاحداث المتسارعة العقل . وفي داخل الانسان تكمن الروح التي هي مركز كل شيء ؛ ويعد علم النفس وعلم الاخلاق العلمين الاساسيين . وهكذا ، ترسم حياة العقل في تنوعها المتحرك والمتحول كله . ولقد حقق علم النفس الهندي قيمة التركيز واعتبره وسيلة إدراك الحقيقة . ويقر علم النفس الهندي ان رتب صفوف الحياة أو العقل قابلة للتحقيق والادراك من خلال تدريب منهجي للارادة والمعرفة . وهكذا ، يعترف علم النفس الهندي بالصلة الوثيقة بين العقل والجسد . فالاختبارات النفسية ، مثل التلپاثي والاستبصار ، لا تعد ، في نظر علم النفس الهندي ، عجائبية أو شاذة أو خارجة عن الطبيعة .. وليست هي نتاج العقول المريضة أو حصيلة إلهام يصدر عن الآلهة : هي قدرات يستطيع العقل الانساني في إظهارها في حالات محققة بالاختبار والتجربة . والواقع ، هو أن عقل الانسان يمتلك المعالم الثلاثة للاوعي ، والوعي الفوقي . أما الظاهرات النفسية « الشاذة » التي يطلق عليها أسماء مختلفة مثل : الغيبوبة ، العبقرية ، الالهام ، الجنون ، فهي مؤشرات لأعمال العقل الفوقي . واذا كانت المناهج العديدة تشير الى هذه المعالم وتستخدمها من أجل مقاصدها ، فان منهج اليوغا للفلسفة يعالج هذه الاختبارات على نحو خاص .

تقوم المنظومات المثافيزيائية على مجموعة القضايا المسلمة في علم النفس . لذا كان النقد الموجه الى المثافيزياء الغربية بأنها وحيدة الجانب قضية غير مبررة ، طالما أن انتباهها يتركز على حالة اليقظة وحدها . هنالك حالات أخرى للوعي تؤخذ بعين الاعتبار تماما كما تؤخذ اليقظة . وهكذا ، يعتبر الفكر الهندي حالات اليقظة ، والحلم والنوم بلا حلم ، واذا ما تقصينا حالة الوعي أثناء اليقظة واعتبرناها الحالة الكلية ، حصلنا على التصورات الواقعية ، والثنائية والمعقدة للمتافيزياء . ولا شك ، ان

دراسة الوعي اثناء الحلم تؤدي بنا الى عقائد فكرية . وتنزع حالة النوم من دون حلم بنا الى نظريات مجردة وسرية . والحق يقال ، إن الحقيقة بكاملها تأخذ حالات الوعي كلها بعين الاعتبار .

وجدير بالذكر ان سيادة الاهتمام الفكري لا يعني ان الهند قد اغفلت العلوم الموضوعية . فاذا ما المعنا الى انجازات الهند الواقعية في نطاق العلم الوضعي ، لرأينا ان النقيض اكيد . لقد وضع الهنود القدامى اسس وقواعد المعرفة الرياضية والميكانيكية : قاسوا الارض ، قسموا السنة ، رسموا السموات بتفصيل ، تعقبوا مسلك الشمس والكواكب من خلال نطاق دائرة البروج، حللوا بنية المادة ، ودرسوا طبيعة الطيور والحيوانات، والنباتات والبذور . وذكرت الايتاريا براهمانا ما يلي : « الشمس لا تغرب ولا تشرق ... » . ويذكر موني يه ويليامز في كتابه « الحكمة الهندية » ما يلي : « ايا كانت النتائج التي يمكننا الحصول عليها بشأن المصدر الاهلي للافكار الفلكية الاولى السائدة في العالم ، فثمة احتمال أن الفضل في إبداع الجبر وتطبيقه في نطاق الفلك والهندسة يعود الى الهند . وعن الهنود اخذ العرب ليس تصوراتهم الاولى عن التحليل الجبري فحسب ، بل ايضا تلك الرموز العددية القيمة والطريقة العشرية السائدة في كل مكان من أوروبا ، والتي قدمت خدمة جلى لتقدم العلم الحسابي » . ويقول كولبروك في ترجمته كتاب « إبداع بهاسكار في الجبر » ما يلي : « لقد راقب الهنود حركات القمر والشمس بدقة ونجاح ، لدرجة ان حكمهم في مسألة دوران القمر الاقترابي اكثر دقة مما انجزه الاغريق في هذا الصدد . إنهم ابدعوا تقسيم الكسوف والخسوف ـ الدائرة الظاهرية لمسير الشمس ـ الى ستة وعشرين وسبعة وعشرين قسما ، والموا على نحو خاص بأبهى الكواكب الرئيسة ، وادخلوا زمن المشتري ، باقترانه بزماني القمر والشمس ، الى ضبط تقويمهم بصورة دائرة من ستين عاما ،

المعروفة من قبلهم ومن قبل الكلدان » . وفي الوقت الحاضر ، يتأكد الدارسون أن الهنود ادركوا ، في فترة زمنية مبكرة ، علمي المنطق واللغة وطوروهما . وفي كتاب « الادب السنسكريتي » لماكس موللر ، نقرأ ما يلي : « في نطاق الطب والفلك والمتافيزياء ، جارى الهنود أكثر الامم استنارة في العالم . فقد بلغوا براعة وتقدما كاملين في الطب والجراحة ، وذلك قبل أن أصبح علم التشريح معروفا من قبلنا عن طريق مكتشفات الباحثين المحدثين » .

والحق يقال إنهم لم يخترغوا الاجهزة الميكانيكية الكبرى . وعوضا عن ذلك ، مدتهم السماء الصافية بمجاري المياه العظيمة وبغزارة الطعام . ومن الاهمية بمكان أن نذكر أن هذه الاختراعات لم تحدث الا في القرن السادس عشر الميلادي يوم فقدت الهند استقلالها . لقد تجمدت الهند يوم فقدت استقلالها وبدات تعبث مع الامم الاخرى . واستطاعت ، حتى ذلك الحين ، أن تحافظ على ما تمتلكه من الفنون، والحرف ، والصناعات، والرياضيات ، والفلك ، والكيمياء ، والطب ،و الجراحة ، وفروع المعرفة الجسدية التي مارسها الاقدمون . وعرفت كيف تنحت الحجارة ، وترسم الصور ، وتصقل الذهب ، وتحيك الانسجة الثمينة . وطورت كل الفنون، الدقيقة والصناعة ، التي تزود ظروف الوجود الحضاري . وعبرت سفنها البحار ، وبلغت ثروتها الى مصر وروما . واتسمت تصوراتها عن الانسان والمجتمع والاخلاق والدني بالروعة . لذا ، لا يمكننا أن نقول إن الشعب الهندي وجد متعة بالغة في الشعر والاسطورة ، وازدرى العلم والفلسفة ، علما بأن هذا الشعب هدف ، أكثر ما هدف ، الى البحث عن وحدة الاشياء أكثر مما شدد على انفصالها .

إذا جاز لنا أن نميز بين العقلين التأملي والعلمي قلنا : إن العقل التأملي تأليفي والعقل العلمي تحليلي . ويتجه العقل التأليفي الى خلق

فلسفات كونية تشتمل ، في نظرة واحدة شاملة ، على أصل جميع الاشياء ، وتاريخ الازمنة والعصور ، وانحلال العالم وفساده . ويتجه العقل التحليلي الى التريث والتردد عندما يأتي الى دراسة جزئيات العالم ، ويميل الى إغفال الاحساس بالوحدة الكونية . وبالفعل ، ينظر الفكر الهندي الى الوجود من وجهات نظر مجردة ، لا مشخصة ، واسعة ، ويسهل على الناقد اتهامه بأنه أكثر مثالية وتأملا . وعلى غير ذلك ، يتجه الفكر الغربي الى ان يكون أكثر براجماتية واكثر واقعية . ويعتمد الفكر الغربي على ما ندعوه الحواس ، كما يعتمد الفكر الهندي على الاحساس الروحي الذي يستفاد منه في خدمة التأمل والتبصر . ولا شك ، أن ظروف الهند الطبيعة هي المسؤولة عن نزعة الهندي التأملية ، الهندي الذي يتسع وقته للتمتع بأمور العالم الجميلة ويعبر عن غنى روحه في الانشودة والرواية ، في الموسيقى والرقص ، وفي الطقوس والديانات ، دون أن تزعجه انفعالات العالم الخارجي . فالشرق المتأمل ، الذي يطيل التفكير ، كما يتهمه بعضهم ، لا يخلو بكليته من الحقيقة .

إذن ، فالرؤية التأليفية الهندية هي التي جعلت الفلسفة تشمل علوما عديدة تمايزت في الازمنة الحديثة . ففي السنوات المئة الاخيرة ، وجدت في الغرب فروع معرفة اشتملت على الفلسفة ، والاقتصاد ، والسياسة ، والاخلاق ، وعلم النفس ، وعلم التربية . لكن الفلسفة ، في زمن أفلاطون ، احتوت جميع تلك العلوم التي تتصل بالطبيعة الانسانية وتشكل جوهر اهتمامات الانسان الفكرية والتأملية . وبالطريقة ذاتها ، تحتوي الكتب الهندوسية الدينية القديمة المضمون الكامل للنطاق الفلسفي . ولكن الفلسفة ، في وقت لاحق في الغرب ، أصبحت مرادفة للمتافيزياء ، أو مناقشات المعرفة المبهمة والعميقة ، والكيان والقمية ؛ وأصبح الناس يتذمرون من كون المتافيزياء نظرية على نحو مطلق ، ومن انفصالها من الجوانب التصورية والعملية للطبيعة الانسانية .

واذا كان بامكاننا أن نضع الاهتمام الفكري للعقل الهندي جنبا الى جنب مع نزعته لبلوغ الرؤية التأليفية ، لراينا كيف تصبح المثالية الاحادية حقيقة الاشياء . والى هذه الحقيقة يشير الفكر الفيدي ؛ وعلى هـذه الحقيقة تعتمد ديانتا البوذية والبراهمانية : إنها الحقيقة الاسمى المتجلية في الهند . وبالفعل ، لا تخلو المناهج التي تعلن عن إثينيتها أو تعدديتها من هذه الميزة الاحادية . واذا استطعنا أن نتجرد من تنوع الفكر ونلاحظ الروح العامة للفكر الهندي ، لراينا أنه ينزع الى ترجمة الحياة والطبيعة في ضوء المثالية الاحادية ؛ وعلى الرغم من هذا الميل مطواع ، حي ومتنوع ، ولكنه يتخذ اشكالا كثيرة ويعبر عن ذاته في تعاليم غير ودية على نحـو متبادل . هكذا نستطيع أن نشير باختصار الى الاشكار الرئيسة التي اتخذتها المثالية الاحادية في الفكر الهندي ، مهملين التطورات التفصيلية والتقديرات والاستنتاجات النقدية . ويساعدنا هذا الامر على تفهم طبيعة ووظيفة الفلسفة كما تدركان في الهند .

تتمثل المثالية الاحادية في انماط اربعة : ١ ــ لا اثنينية وادفيثا . ٢ ــ احادية صافية . ٣ ــ احادية معدلة . ٤ ــ احادية ضمنية .

تنشأ الفلسفة من وقائع التجربة . ويعد التفكير المنطقي ضروريا للتأكيد على احد امرين يعبر عنهما بالسؤالين التاليين : ١ ــ هل يقبـل جميع الناس الوقائع التي يلاحظها فرد واحد ؟ ٢ ــ هل هذه الوقائع فكرية في حصيصتها ؟ ولا شك أن قبول النظريات مرهون بتفسير الوقائع على نحو مرضٍ . ولقد ذكرنا ان المفكرين الهنود درسوا وقائع العقـل والوعي بعناية وانتباه يعادلان العناية والانتباه اللذيـن أولاهما العلمـاء المحدثون لدراسة العالم الخارجي . لذا ، تعتمد النتائج الفلسفية لأحادية أدفيتا ــ اللا إثنينية ــ على معطيات الملاحظة النفسية .

تتعين فاعليات النفس على الحالات الثلاث : اليقظة ، الحلم ، والنوم بلا حلم . ففي حالات الحلم يتمثل لنا عالم واقعي ملموس . ومن جانبنا ، لا ندعو ذلك العالم واقعيا ، وذلك لاننا نجد ، عند يقظتنا ، أن عالم الحلم لا يتوافق مع عالم اليقظة . ومع ذلك ، يُعد الحلم واقعا في حالة النوم الذي يرافقه الحلم . ولا شك ، أن التعارض الناشىء من المعايير الاتفاقية العائدة لحياة اليقظة وليس معرفتنا المطلقة بالحقيقة بوضعها قائمة بذاتها ، هو الذي يخبرنا بأن حالات الحلم أقل واقعية من حالات اليقظة . ومع ذلك ، نقول إن واقع اليقظة ذاته واقع نسبي . فهو لا يتصف بوجود دائم ، لانه متلازم مع حالة اليقظة . فهو يختفي في الحلم والنوم . إذن ، فالوعي اليقظ والعالم الذي يتكشف عنه مرتبطان ببعضهما ، يعتمد الواحد منهما على الآخر ، تماما كما يرتبط الوعي الحالم وعالم الحلم . وكما يفصح شانكارا : « كما ننكر عالم الحلم اثناء النهار ، كذلك ننكر عالم اليقظة في ظروف استثنائية » . وفي راي شانكارا أن العالمين لا يُعرفان بواقعيتها تماما . ففي النوم الذي يرافقه حلم يتوقف وعينا التجريبي . ويعتقد بعض مفكري الهنود اننا نمتلك في هذه الحالة وعيا لا موضوعيا . وعلى اية حال ، يتضح لنا أن النوم اللا حالم ليس لا كيانا ــ لا وجودا ــ كاملا ، أو نفيا للوجود وذلك لان مثل هذه الفرضية تتعارض مع التذكير اللاحق لراحة النوم . لذا ، تستمر الذات في وجودها ، على الرغم أنها سُلبت من كل تجربة . وفي هذه الحالة ، لا نشعر بموضوع طالما اننا نتمتع بنوم عميق . وكما يبدو ، لا تتأثر الذات المجردة بتفاهة وضالة الافكار التي تظهر وتختفي وهي ترافق أمزجة خاصة . فالذات التي تواصل وجودها دون تغيير ، وتظل واحدة خلال كل التبدلات ، تختلف عن الاشياء كلها . ويمكننا القول إن الظروف تتبدل ، والنفس لا تتبدل . وهكذا ، نقتنع بوجود قائم فنيا يتجاوز الفرح والتعاسة ، الفضيلة والرذيلة ، الخير والشر . فالنفس « لا تموت ابدا ، ولا تولد أبدا ــ هي لا مولدة ، ابدية ، دائمة ، ولا تفنى بفناء الجسد » .

وبالاضافة الى النفس التي تظل ذاتها ، تخضع الاشياء والموضوعات لتنوع تجريبي . ويمكننا القول إن النفس دائمة ، لا متبدلة ، والتنوع التجريبي للأشياء متبدل ؛ النفس مطلقة ، مستقلة من كل الاشياء ، والتنوع متغير مع الامزجة .

وعلى هذا الاساس ، نطرح السؤال التالي : كيف نفسر العالم ؟

يتراءى لنا التنوع التجريبي مرتبطاً بالمكان ، والزمان والسبب . فلئن كانت النفس واحدة ، كونية وغير متبدلة ، فلا بد لنا وان نجد في العالم مجموعة من الجزئيات المتميزة بصفات متعارضة . وإننا ندعوها لا ذاتا اي موضوعا للفكر : وهي واقعية بكل تأكيد . ومع ذلك ، تعرف المقولات الرئيسة لعالم التجربة ، الزمان والمكان والسبب بأنها متناقضة بذاتها . فهي حدود نسبية تعتمد على مكوناتها ، ولا تتصف بوجود حقيقي . فهي ليست لا موجودة ؛ العالم موجود ، نعمل فيه ومن خلاله ، ونعجز عن معرفة « لماذا » هذا العالم . وإن ما ترمز اليه كلمة مايا Maya يتمثل في هذا الوجود الذي لا يقبل التفسير . وإن تساؤلنا عن العلاقة بين الذات المطلقة والدفق التجريبي ، وتساؤلنا كيف ولماذا يحدث ، وتساؤلنا انه يوجد اثنان ، يعني أن لكل شيء لماذا وكيف ، وقولنا إن اللا نهائي يصبح النهائي او يتجلى في النهائي قول سخيف من وجهة النظر هذه . فالمحدود لا يستطيع أن يعبر عن اللا محدود . وفي اللحظة التي يكشف اللا محدود في المحدود ، يصبح ذاته محدودا . وقولنا إن المطلق ينحدر تدريجيا الى التجريبي قول يشير الى أنه يناقض إطلاقيته . فالانحدار التدريجي لا ينتج في كيان كامل ، والظلمة لا تقيم في ضوء كامل . ولا يمكننا الاعتراف بأن الكائن الاسمى ، اللا متبدل ، يصبح محدودا عن طريق التغير . فالتغير يعني الرغبة او الشعور بحاجة ، واظهار ـ الحاجة الى الكمال . والمطلق لا يمكن أن يصبح موضوع معرفة ، وذلك لان المعلوم

نهائي ونسبي . وعقلنا المحدود لا يستطيع ان يتجاوز حدود الزمان ، المكان والسبب . ولا يمكننا ان نفسر هذه المقولات ، طالما ان كل محاولة لشرحها تفترضها . ولا يمكننا ايضا ، من خلال الفكر الذي هو قسم من العالم الخارجي النسبي ، ان نعرف الذات المطلقة . اذن ، لا تعد تجربتنا النسبية اكثر من حلم يقظة . ويشكل كل من العلم والمنطق جزائي منه ونتجتان له . وإن هذا السبب القائم في المتافيزياء لا يخضع للهزء أو للمتجيد ، بل يتطلب الفهم . وفي تواضع ناشىء عن قدرة فكرية ، يصرح كل من افلاطون ، ونارجونا ، وكانط وشامكارا ، ان فكرنا يتعامل مع النسبي ، ولا علاقة له مع المطلق .

وعلى الرغم من عدم معرفة الكيان الاسمى بالطريقة المنطقية ، لكن تحقيقه اكيد من قبل الذين يجهدون لمعرفة الحقيقة ، بوصفها الواقع الذي نحيا فيه ، نتحرك فيه ونمتلك كياننا . فبواسطته ، ومن خلاله ، تتحقق معرفة كل شيء : هو الشاهد الابدي للمعرفة كلها . ويؤكد ايضا اللا ثنائية ان نظريتهم قائمة على منطق الوقائع . فالنفس هي الحقيقة الداخلية الاكثر عمقا ، يشعر بها الجميع ، طالما انها نفس جميع الاشياء المعروفة اللا معرفة ايضا ، وليس ثمة عارف يعمل على معرفتها باستثناء ذاتها . فلا شيء موجود الى جانبها لانها الحقيقي الابدي . وفيما يتعلق بالتشعبات التجريبية الموجودة ايضا ، يقول اللاثنائي ، بأنها موجودة ولها نهاية . فنحن لا نعرف ولا نستطيع ان نعرف لماذا . اذن ، فالامر كله يخضع للتناقض والواقعية في آن واحد . ذلكم هو الموقف الفلسفي لادفيتا او اللا ثنائية التي اعتمدها كل من غودا بادا وشامكارا .

هنالك عدد من اتباع الفيدانتا ـ اللاثنائية ـ الذين لا يرضون عن وجهة النظر هذه ، ويشعرون بعدم جدوى تغطية ارتباكنا باستعمال كلمة

مايا . إنهم يحاولون أن يتقدموا تفسيرا أكثر وضعية للعلاقة القائمة بين الكيان الكامل الخالي كليا من السلب ، الحقيقي اللا متبدل ، الذي نشعر به في أعماق التجربة ، وبين عالم التبدل والصيرورة . وفي سبيل المحافظة على كمال الحقيقة الواحـدة ، نضطر الى القول إن عالم الصيرورة ليس نتاجا لاضافة اي عنصر من الخارج ، مادام أن لا شيء يوجد خارجا ... إنه حصيلة النقصان .... إنه شيء سلبي شبيه بلا كيان افلاطون أو مادة أرسطو ، يُفترض انه مسؤول عن التغيير . ومن خلال ممارسة هـذا المبدأ السلبي ، يبدو الثابت أنه ينتشر في الكثير المتحرك . إذن فمايا هي الاسم الذي يُطلق على المبدأ السالب الذي يطلق عنان الصيرورة الشاملة والكونية ؛ وبذلك تخلق اهتياجا لا منتهيا واضطرابا دائما . ويحدث وفق الكون عن طريق النقصان التدريجي الظاهري للثابت ، لما لا يقبل التغيير . فالحقيقي يمثل كل ما هو ايجابي في الصيرورة . وأمور العالم تجاهد على الدوام لكي تستعيد حقيقتها ، لتملأ ما ينقصها ، لتنفض عنها فرديتها وانفصالها . ولكنها تمتنع عن تحقيق هذه الاستعادة وهذا المال وعن طريق فراغها الداخلي ـ المايا السالبة المشكلة عن طريق الفاصل بين ما هي عليه وما يجب أن تكون عليه . فاذا تخلصنا من مايا ، واخضعنا الميـل الى الثنائية ، وازلنا الفاصل ، وملأنا النقص ، وسمحنا للاضطراب ان يهدأ ، عاد الزمان والمكان والتبدل الى ما كانت عليـه في الكيـان المجرد الصافي . وما دام النقص ـ القصور ـ الاصلي لمايا قائما ، ظلت الاشياء محكومة بوجودها في عالم المكان ـ الزمان ـ السبب . إذن ، لا تعد مايا تركيبا بشريا . إنها سابقة لعقلنا ومستقلة عنه . والحق يقال بأنهـا تولد الاشياء والعقلاء ، وتعبر عن القدرة الضخمة الكامنة في العالم كلـه . واحيانا ، يطلق عليها اسـم پركريتي ؛ وتمثل تناوبات النشـوء ، اي الولادة ، والانحلال ، والتطورات الكونية المكررة على نحو دائم ، والمعبر عنها بالنقص الاساسي الذي يتضمن فيه العالم . إذن ، فعالم الصيرورة

يمثل تعويق الكيان . وتمثل مايا انعكاس الحقيقة ، وتشير الى ان تقدم العالم ليس ترجمة للكيان اللا متغير بقدر ما هو عكسه . ومع ذلك ، لا يستطيع عالم مايا أن يوجد بمعزل عن الكيان المجرد . فلا حركة بدون ثبات ، مادامت الحركة نقصانا تدريجيا للثابت . وتكمن حقيقة الحركة الشاملة في الكيان اللا متحرك .

ولما كانت الصيرورة هبوطا ، أو سقوطا ، من الكيان ، فان الجهل ـ افيديا ـ سقوط من المعرفة ـ فيديا . فمن أجل معرفة الحقيقة ، وإدراك الواقع ، علينا أن نتخلص من الجهل ـ افيبيا ، وصيفه ، التي تصدع اللحظة التي نحاول أن تدخل الحقيقة إليها . ومع هذا ، لا يُعد هذا القول عذرا لتراخي الفكر . فالفلسفة ، بوصفها منطقا من وجهة النظر هذه ، تُقنعنا بالتنازل عن استخدام التصورات والمفاهيم الفكرية والعقلية التي هي نسبية لحاجاتنا العملية ولعالم الصيرورة . وتخبرنا الفلسفة بأن نسعى عبثا للعودة الى بساطة الواحد ما دمنا مقيدين بالعقل وضائعين او تائهين في عالم الكثرة . ولو تساءلنا عن سبب وجود الجهل ـ افيديا ـ أو مايا التي سببت سقوطا من المعرفة ـ فيبيا ـ او من الكيان ، لتعذر علينا الجواب ، فالفلسفة ، مثل المنطق ، تمتلك ، في هذا المجال ، الوظيفة السالبة لعرض عجز المقولات الفكرية كلها ، مشيرة الى كيفية وجود موضوعات العالم في وضع نسبي مع العقل الذي يفكر فيها ولا يمتلك وجودا مستقلا . فهو قادر على إعلامنا بكل تحديد عن اللا متغير الذي يقال بأنه موجود بمعزل عما يحدث في العالم ، أو عن مايا ، التي تُعد مسؤولة عن إحداث العالم . ولا يستطيع العقل أن يساعدنا مباشرة لبلوغ الحقيقة . ومن جهة اخرى ، يعلمنا هذا العقل أن قياس الحقيقة يؤدي الى تشويهها . وقد يخدم هذا القياس مصالح الحقيقة متى تأكدت على نحو مستقل . فنحن نستطيع أن نفكر فيها ، وندافع عنها منطقيا ،

ونساعد على توليدها ونشرها . ويعترف أنصار الاحادية الصافية بقدرة أعلى من العقل المجرد الذي يمدنا بشعور دفع الحقيقة لنا . يقولون : علينا أن تغرق انفسنا في الوعي الكوني ونشارك في الاتساع مع كل ما هو موجود . وعندئذ ، لا نفكر بالحقيقة بقدر ما نحياها ، ولا نعرفها بقدر ما نصبح إياها . وان احادية متطرفة من هذا النوع ، مع ما تتميز بـه من منطق وحدس ، وواقع عالم الوجود ، نجدها في بعض الاوبانيشاد ، وعنـد ناغارجونا وشانكارا ، في حالاته النفسية الفوق فلسفية ، وعند شري هارسا ، وفي ادفينا فيدانتا ، وعنـد متصوفي الغـرب ومتصوفي العـرب .

اذا كان الكيان نقيا وبسيطا من وجهة نظر الحدس ، كان ، بالنسبة للعقل ، مجرد تجريد مطلق . ويفترض أن يستمر هذا الكيان عندمـا يبطل كل واقع وشكل للوجود . فهو « البقية المتخلفة » عندمـا يكون التجريد نتاج العالم الكلي . وبالفعل ، يعد هذا الامر ممارسة صعبة قدمت لعقل الانسان وهو يفكر بما سيؤول اليه البحر والسماء ، الشمس والنجوم ، المكان والزمان ، الانسان والله . ومتى قام الانسان بجهد في سبيل إبطال الكون كله ، وحذف الوجود كله والغاه ، لن يبقى شيء يفكر فيه العقل . فالفكر ، المنتهي والعقلاني ، يجد ، وهو يعاني مـن يأس قاتل ، أن لا شيء يوجد عندما يلغى كل شـيء . وفيما يتعلق بالعقـل التصوري ، أو المفاهيمي ، تعني فرضية الحوس المركزية « الكيان كائن » عدم وجود أي شيء ابدا . فالفكر ، كما يقول هيجل ، يعمل فقط بالحقائق المحددة ، والاشياء الواقعية الملموسة ؛ والاثبات ، بالنسبة له ، يتضمن النفي ، والعكس صحيح . فكل ما هو واقعي هو صيرورة ، جامعا فيه الكيان واللا كيان ، الايجاب والسلب . لذا ، نجد الذين لا يرضون بالكيان الحدسي ، ويرغبون في الحصول على تأليف قادر على الكيان المحقق بالفكر

الذي يمتلك غريزة طبيعية باتجاه ما هو واقعي ، ينجذبون الى نهج المثالية الموضوعية . وهكذا ، يحاول المثاليون الواقعيون أن يوحّدوا مفهومي الكيان النقي والصيرورة الظاهرة في التأليف الوحيد للحقيقة السامية . ويعترف الاحاديون المتطرفون انفسهم أن الصيرورة تعتمد على الكيان ، وأن العكس ليس صحيحا . وفي ضوء هذا التوحيد ، نحصل على مطلق منعكس ، هو حقيقة سامية تشتمل في ذاتها على امكان العالم ، ويوحّد في طبيعته جوهر كل كيان وكل صيرورة ، كل وحدة وكل تنوّع ، كل تحديد ولا تحديد . وعلى هذا الاساس ، يصبح الكيان الصافي الفكر الفاعل ، منحوّلا ذاته الى موضوع ، ليعيد هذا الموضوع الى ذاته ، واذا ما استفدنا من تعبيرات هيجل قلنا . تتابع الذات واللا ذات والتأليف بينهما في عجلة دائرية ابدية . وتظهر صحة تفكير هيجل اذ يدرك أن ظرفي العالم الواقعي هما : فكر وواقع ، اي موضوع . ويتحد هذان التعارضان في كلّ واقعي . والحقيقة المطلقة ذاتها تجمع في ذاتها الصفتين المتعارضتين بحيث لا تكون الواحدة منهما من خلال الاخرى ، بل تكون الاخرى بالفعل . وعندما نتيقّن من وجود حقيقة مطلقة ديناميكية ، مستغرقة في الدولاب الدائر على نحو متعاقب ، نتأكد من أن درجات الوجود كلها ، من الكمال الاسمى الى ذرة صغيرة ، يتحقق على نحو اوتوماتيكي . اذن ، فالتأكيد على وجود حقيقة سامية يعني التأكيد المتزامن لدرجات الحقيقة كلها الواقعة بينها وبين اللاشيء . وعندئذ ، يتوفر لدينا كون الفكر الذي يشيده الفكر ، يستجيب للفكر الذي يشيده الفكر ، يستجيب للفكر ويدعمه الفكر ، ويستغرق فيه الفكر والموضوع بوصفهما لحظات . ونستنتج أن علاقات الزمان والمكان والسبب ليست علاقات ذاتية ، غير موضوعية ، بل هي مبادىء كونية للفكر ، وان كنّا لا نستطيع أن نفهم ، على مستوى الاحادية الصافية ،

العلاقة بين الوحدة ـ الذاتية ـ والاختلاف ، فاننا قادرون على فهم هذه العلاقة على مستوى عالمنا . فالعالم وحدة تمايزت . ولا تنعزل هذه الوحدة عن تمايزها . والحقيقة السامية هي الخلفية الداخلية ، هي اساس الوحدة وقاعدتها ؛ والعالم هو التجلّي الخارجي ، هو تخارج أو تجسيد الوعي الذاتي .

وبحسب ما تعلنه الاحادية الصافية ، تعد حقيقة سامية من هذا النوع سقوطا من المطلق ، مع اقل ما يمكن تصوره للفترة الزمنية التي فصلتها عن الكيان المجرد الصافي ، اي المطلق . انه سقوط حادث عن أفيديا ـ الجهل ـ الذي انفصل عن المعرفة ـ فيديا ـ عن طريق الامتداد المدرك في حده الادنى . ويمكننا التعبير عن هذا الواقع بكلمات اخرى : « الحقيقة السامية هي نتاج اسمى ما فينا من ذكاء » . والمؤسف ان هذه الحقيقة السامية هي نتاج ؛ وذكاؤنا ، مهما بلغ منه ، يقاربه من المعرفة ، التي هي ، مع ذلك ، ليست معرفة . وتتميز هذه الحقيقة السامية بالحد الادنى من الكيان وبالدرجة الدنيا من النقص ـ مع ذلك، ما زالت ناقصة . وان اقل احتكاك بمايا ، واقل نقصان للكيان المطلق ، يكفي لان يلقي بها الى عالم الزمان والمكان ، علما بأن هذا المكان وهذا الزمان يقتربان اكثر ما يمكن من اللامتداد المطلق والابدية . وهكذا ، تتحول الحقيقة السامية الى « اله » خلق الموجود في مكان ما ، يحرّك جميع الاشياء من الداخل ـ الخارج وهو ماكث في مكانه . اذن ، فالحقيقة السامية هي المطلق المتموضع بوصفه شيئا ما في مكان ما ، هي روح تتخلّل كل شيء ؛ هي كيان ـ لا كيان ، براهمان ـ مايا ، فكر ـ موضوع ، قدرة ابدية ؛ هي المحرّك الذي لا يتحرك الذي قال به ارسطو ؛ هي الروح المطلقة التي قال بها هيجل ؛ هي المطلق النسبي الذي اعلنه رامانوجا ؛ هي العلّة الفاعلة والنهائية للكون . اذن ، فالعالم لا يعرف

البداية ولا النهاية ، وذلك لان القوة المنشطة الفاعلة للحقيقة السامية لا يمكن أن تكون قد بدات ولا يمكن ان تأتي الى نهاية . أما الطبيعة الجوهرية لهذه الحقيقة السامية فهي ان تظل قلقة لا ترتاح .

يشير هذا التصور الى أقصى ما يستطيع الفكر بلوغه . واذا تتبعنا ، حتى النهاية ، الحركة الطبيعية لعقلنا الذي يحاول أن يوحّد اشياء العالم ويؤلف الاضداد ، وجدنا ان ما نحصل عليه هو مبدأ تفسير أو شرح لا يُعد كيانا صافيا ولا كيانا صافيا ، بل كيانا يوحّد الاثنين . ويقوم هذا التصور على ضغط كل الاشياء في الكل . وبناء على هذا الاساس ، تعد الفلسفة استدلالية واستنتاجية في جوهرها ، ووضعية في طبيعتها وتأليفية في وظيفتها . وفي هذا النطاق ذاته ، يُغلق علينا الادراك المنطقي ، الذي يتلاعب بالتجريدات ، باب الواقع الذي تحيا فيه التجريدات ، حيث تتحرك وتمتلك كيانها . أما الفكر ، بوصفه عقلا ، فانه يتجاوز صعوبات الفهم المنطقي . وانطلاقا من عالم التجربة، نصعد الى المبدأ الاسمى للحقيقة السامية ، ثم ننحدر من مفهوم الكل الذي حصلنا عليه الى التفاصيل ونستعرض الاجزاء . وبالفعل ، تنتهي جميع الدوغماتيات ـ العقائد ـ المنطقية ، التي تثق بسلطة الفكر ، الى تصوّر العالم على هذا النحو . وتنشأ الصعوبة في حال ارتيابنا باطلاقية الفكر . وهانحن نسأل : الا يمكن أن تكون معرفتنا نسبية مع متطلبات العقل الذي يوحّد ويقسّم ؟ فقد تكون المعرفة مختلفة عما هي عليه لعقل مختلف التركيب . أما معرفتنا الحالية فانها تجعلنا ننكر ان المعرفة كلها تنتمي الى هذا النوع ، واذا ما وجد نقاد يفتدون اثباتا من هذا النوع ، فان صعوبة الدفاع عن هذا الوضع لا بدّ قائمة . واذا اعترفنا بأن المستوى التصوري ، الفكري ، للحقيقة المكتشفة للفكر حقيقي ، فان الامر يشير ايضا الى ان الفكر ليس متماثلا مع الحقيقة . واذا ضغطنا

جميع التصورات في تصوّر واحد ، لما تجاوز التصورات المضغوطة . فالنسبة جزء من العقل الذي ينشىء النسبة . والعقل المتفوق على نحو لافته يظل عقلا ، ويعود الى القالب الذي صيغ منه عقل الانسان. وأخيرا، نقول ان الاحادية المعدّلة أو الملطّفة قضية تبنّاها بعض أقسام الاوبانيشاد، والبهاجفاوجيتا ، وبعض أتباع البوذية ، ورامانوجا ، والبدارايانا . وفي الغرب يُعد هيجل وارسطو شاهدين على هذه النظرية ومدافعين عنها.

تشير وجهة النظر الاولى الى أن الكيان العامل حقيقي ، والصيرورة اللا حقيقية واقعية ، علما بأننا لا ندرك السبب . وتشير وجهة النظر الثانية الى أن عالم الصيرورة هو ترسّب ، أو ظهور ، للكيان الصافي في المكان والزمان ، وذلك بقوة مايا التقليصية . وتشير وجهة النظر الثالثة، وهي أسمى نتاج نحصل عليه ، تأليفا للكيان الصافي واللا كيان في الحقيقة السامية . لذا ، نجد انفسنا ملتزمين بضرورة منطقية تؤكد جميع الدرجات المتوسطة للحقيقة . فاذا صرفنا نظرنا عن الكيان الصافي كتصور لا فائدة منه طالما ان عالم التجربة مأخوذ بعين الاعتبار ، واهملنا فكرة الاله الخالق بوصفها منطقا ، علمنا أن ما يوحّد ليس اكثر من دفق صيرورة يرتفع بنا الى معرفة انه شيء ما غير ما هو عليه . ويبلغ المبدأ الرئيس في البوذية هذا الاستنتاج . وحسب ما اتت به الاحادية المعدّلة ، تقاس الصفات الخاصة بدرجات الحقيقة المتوسطة في عالم الوجود بالمسافة الفاصلة عن الحقيقة المتكاملة . وتكون الصفات العامة المشتركة العائدة اليها وجودا في المكان والزمان . واذا ما ركزنا انتباهنا، تكشّفت لنا المزايا الخاصة اكثر فأكثر . واذا اعترفنا بالتمييز بين الحقائق المفكرة والموضوعات اللا مفكرّة ، حصلنا على فلسفة مادهافا الاثنينية . وعلى الرغم من هذا ، تُعد هذه الفلسفة أحادية طالما ان الحقائق تتكل على الحقيقة السامية ، التي هي بمفردها مستقلة . واذا

شددنا على استقلال موضوعات العالم ، حصلنا على الواقعية التعددية ، حيث تكون الحقيقة السامية واقعا واحدا ، مهما تكن عظيمة ومقتدرة بين الوقائع الاخرى . وفي المناقشات الدائرة حول الدرجات المتوسطة للحقيقة، يبدو أن وحدة الفردية تعتمد على ذوق الفيلسوف وخياله . وان تجلّى منهج في صورة ملحدة او مؤمنة امر يحدده الانتباه المركز على المطلق تحت الرعاية التي تستظل فيها دراما الكون .

تلكم هي الطرق المختلفة التي يتفاعل فيها عقل الانسان بالنسبة لمشاكل العالم بحسب بنيته الفردية الخاصة .

تقر الفلسفة الهندية بوجود انسجام عميق بين الحقيقة السامية والانسان . وتشير اساطير الشعوب الى هذا الانسجام . لكن الفلسفة الغربية أشارت الى وجود تعارض بينهما ، وتمثلت هذه النزعة في اسطورة بروميثيوس وهرقل وآدم . ووفق ما تراه هذه الفلسفة ، يقاوم الانسان جبروت الحقيقة السامية . أما في الهند ، فيعتبر الانسان حصيلة الحقيقة السامية ، كما يُعد العالم كله التضحية الابدية لهذه الحقيقة . ونقرأ في برورشا سوكتا ان العالم كله كيان واحد يتصف باتساع لا يقبل المقارنة ، تحييه روح واحدة ، ويشتمل في جوهره على أشكال الحياة كلها .

يُعد الميل ، في العقل الهندي ، الميزة السائدة التي تصبغ الثقافة الهندية بكاملها ، وتصوغ أشكالها كلها . فالتجربة الروحية هي القاعدة التي يقوم عليها التاريخ الثقافي الهندي . وتتمثل هذه التجربة بالسرّية، التي لا تتضمن في ممارسة قدرة عجائبية ، بل تُصر على تطبيق نظام للطبيعة الانسانية ، يؤدي الى تحقيق الطاقة الروحية . وهكذا ، تستغرق الكتب الهندية المقدسة بالروحانية والتأمل اكثر مما يستغرق

في العبادة والطقوس . فواقع الحياة الوحيد ، في الهند ، يتمثل في الكيان الابدي للحقيقة السامية .

ويقتضي الافتراض الاسمى للفلسفة كلها أن الشيء الحقيقي يخلو من تناقض ذاتي . ولا شك أن التحقق من اهمية هذا الافتراض الضمني والتطبيق الواعي له ، يتطلبان زمنا معينا لكي يترسخا في تاريخ الفكر . ففي رج فيدا ، نجد قبولا لا واعيا لصحة المعرفة العادية . وعندما تبلغ مرحلة الاوبانيشاد ، تنبثق المعضلات الديالكتيكية ، وتنشأ صعوبات المعرفة . وفي هذه الاوبانيشاد ، نجد الحكيم يحاول أن يعين حدود المعرفة ، ويهيء مكانا للحدس ، بطريقة تكاد تكون فلسفية . وعندما اهتز الايمان بقدرة العقل ، تبع الارتياب نتيجة لذلك ، وظهر الماديون والعدميّون على المسرح . ولقد اكدت البوذية على وهمية العالم ولا أساسيته ، واعترفت بتصريح الاوبانيشاد أن الحقيقة السامية لا تدرك عن طريق العقل المنطقي . ففي نظر البوذية ، يعود التناقض الى طبيعة الاشياء ، وليس عالم التجربة أكثر من توتر التناقضات . فنحن لا نستطيع أن نعرف الا أن الواقع موجود ؛ ولا تعد هذه المعرفة حقيقية طالما انها ذاتية التناقض . هكذا تختصر البوذية موقفها من الوجود الفعلي . وفي عودتنا الى الفكرة المركزية في الاوبانيشاد نجد ناغارجونا يعبر عنها كما يلي : ثمة حقيقة ، لكننا نعجز عن معرفتها ؛ ما نعرفه لا يُعد حقيقة ، وذلك لان كل تفسير للعالم بوصفه منظومة مدرَكة ، ينهار . وبالفعل ، مهّدت هذه الفكرة الطريق الى نقد واع ذاتي للعقل . فالفكر ذاته متناقض في ذاته وغير واف . ومع ذلك ، تنشأ الخلافات عندما يطرح موضوع عجز العقل عن فهم أو ادراك الحقيقة . فهل أن تصور العقل ناتج عن تعامله مع الاجزاء دون الكل ، او بعجزه البنيوي أو تناقضه الذاتي الغطرسي ؟ وكما رأينا ، ثمة من يتمسك بعقلانية الواقع

ويحتفظون بقولهم ان الحقيقة ليست مجرد عقل . وهكذا ، يكون الفكر عاجزا عن تقديم كامل الحقيقة . وكما يقول برادلي : « ذلك » يتجاوز « ماذا » اذن ، فالفكر يقدم لنا معرفة الحقيقة ؛ لكن هذه المعرفة ليست هي الحقيقة . وثمة آخرون يشعرون أن الحقيقي متساوق مع ذاته ، وان الفكري متناقض مع ذاته . فالفكر يعمل في نطاق تعارض الفكر مع الموضوع . أما التناقضات فانها تنعدم في الحقيقي المطلق ، وعلى هذا الاساس ، تظل اكثر الافكار الواقعية مجردة ، على الرغم من أنها تحاول أن توحّد الكثير في الواحد . ويعود هذا كله الى أن الفكر متناقض مع ذاته . فاذا ما شئنا ادراك الحقيقي ، توجب علينا أن نتخلّى عن الفكر. ففي الفرضية الاولى ، لا يتعارض ما يظهره الفكر مع الحقيقة ، لكنه يكشف عن جزء منها ؛ لذا تتناقض ــ وجهات النظر الجزئية لانها جزئية. هي حقيقية بحد ذاتها ، لكنها ليست الحقيقة الكاملة . وفي الفرضية الثانية نجد أن الحقيقة يمكن فهمها عن طريق شعور أو حدس . وتصر وجهة النظر الاولى على دعم الفكر بالشعور ، ان شئنا بلوغ كمالها . وهكذا ، يبدو أننا نحتاج الى عنصر آخر ، بالاضافة الى الفكر ، يتمثل في مصطلح « دارسانا » .

يشتق هذا المصطلح من كلمة هي : الرؤية . وقد تكون هذه الرؤية ملاحظة ادراكية او معرفة تصورية أو تجربة حدسية . وقد تكون ايضا معاينة الواقع ، أو بحثا منطقيا أو بصيرة الروح . وعلى نحو عام ، يعني مصطلح « دارسانا » الشرح النقدي ، والبحوث المنطقية أو المناهج . وبالفعل ، لا تستعمل هذه الكلمة في المراحل الاولى للفكر الفلسفي ، عندما كانت الفلسفة حدسية اكثر منها عقلية . وهكذا ، نعلم أن كلمة دارسانا ليست حدسا في معناها الشامل . ولعل أن استعمال هذه الكلمة دلّ على المنهج الفكري الذي يكتسبه المرء بالخبرة الحدسية

التي يدعمها الجدل المنطقي . ففي المناهج التي تعود الى الاحادية المتطرفة، تمهد الفلسفة السبيل للتجربة الحدسية في الوقت الذي تعرض علينا عجز الفكر . وفي مناهج الاحادية المعدّلة التي تعتبر الحقيقي واقعا كليا ، تنجح الفلسفة في تقديم تنظيم جديد مثالي للحقيقة . ومع ذلك ، يتسامى الحقيقي ، ويحيط بمقولاتنا البائسة ويغمرها . وفي الاحادية المتطرفة تكشف لنا التجربة الحدسية عن كمال الحقيقة . وفي الاحادية الواقعية ، تكشف لنا البصيرة عن كمال هذه الحقيقة ، وذلك لان الشعور والعاطفة يتخللان المعرفة . لذا ، لا تمتلك الانظمة التصورية يقينية الواقع المجرّبة . واخيرا نقول : ان الفكرة او وجهة النظر المنطقية ، تصبح حقيقة في حال صمودها امام اختبار الحياة .

تعد كلمة « دارسانا » اصطلاحا غامضا ، لانها تمثل دفاعا ديالكتيكيا للاحادية المتطرفة وللحقيقة الحدسية التي تقوم عليها . ومن وجهة نظر فلسفية ، تخضع « دارسانا » الحدس للبرهان وتمده بالمنطق. وفي مناهج أخرى ، تطبق دارسانا على العرض المنطقي للحقيقة التي يمكن بلوغها في حدود تصورية بعون أي حدس مفعم بالحياة او بدون عونه . وهكذا ، تنطبق دارسانا على وجميع وجهات نظر الحقيقة التي يستبطها العقل الانساني . واذا كانت الحقيقة واحدة ، فلا بد أن تتفق مع بعضها وجهات النظر المختلفة التي تحاول أن تكشف عنها . واذا ما اعتبرنا وجهات النظر العديدة بتأمل صادق وجدنا أن عقلنا يبلغ الحقيقة من وجهات نظر مختلفة ، وذلك لنبلغ بدورنا المرحلة الثانية على نحو اداء كامل للحقيقة في حدود منطقية . وعندما نتحقق من عدم كفاية الوصف التصوري للحقيقة ، نحاول فهم الحقيقي بالحدس الذي تستغرق فيه الافكار العقلية . وعندئذ ، نحصل على « الكيان » الصافي للاحادية المتطرفة التي نعود منها الى الحقيقة المطلقة للفكر ، والتي نجدها في

المناهج المختلفة . لهذا ، تعني كلمة « دارسانا » ، كما هي مطبقةبمعناها الاخير ، كل تفسير علمي للحقيقة : هي الكلمة الوحيدة التي ترمز الى الالهام المعقد الكامل للفلسفة عن طريق غموضها الجميل .

وبالاضافة الى ما ذكرناه، تعد كلمة « دارسانا » ادراكا روحيا، ووجهة نظر الكلية تتكشف للحس الروحي .وتعد هذه الرؤية الروحية، التي تصبح ممكنة متى عشنا الفلسفة ، المعلم المميز للفيلسوف الحقيقي. وهكذا تكون الانتصارات السامية للفلسفة ممكنة لاولئك الذين حققوا في انفسهم نقاء الروح . ويقوم هذا النقاء على قبول عميق للتجربةالتي تتحقق عندما نجد تلك القدرة الخفية داخل الانسان ، والتي لا يبحث الانسان عن الحياة فيها بل يفهمها ايضا . ومن هذا المصدر الداخلي يكشف لنا الفيلسوف عن حقيقة الحياة ، تلك الحقيقة التي يعجز عن اكتشافها العقل وحده . وهكذا تحدث الرؤية ، وتنبثق كما تنبثق الثمرة من الزهرة ، من مركز سرّي عجيب حيث تنسجم كل الخبرات وتسوّي التجارب كلها خلافاتها .

يتوجب على من يسعى الى بلوغ الحقيقة ان يشيع بعض الحالات او الشروط الهامة قبل ان ينطلق في سعيه . ويضع شانكارا ، في تعليق على السوتر الاولىمن سوترات الفيدانتا ، اربعة شروط اساسية لطالب الفلسفة :

الشرط الاول : القدرة على التمييز بين الابدي واللا ابدي . ولا تشير هذه القدرة او المعرفة الى المعرفة الكلية ، التي لا تاتي الا في النهاية ، بل تعني نزعة ميتافيزيائية لا تقبل كل ما ترى انه حقيقي على نحو مطلق ، نزعة تتمثل في تساؤل الباحث . وعلى هذا الباحث أن يمتلك الروح الحية لكي يتعمق في جميع الاشياء ، ويتصفبالتصور

الواسع القادر على استخلاص الحقيقة من مجموعة معطيات غير متصلة ظاهريا ، ويتميز بعادة التأمل التي لا تسمح لعقله أن يتبدّد او يتشتت.

الشرط الثاني : اخضاع رغبة قطف ثمار العمل اما في هذه الحياة أو في الحياة المقبلة . ويقضي هذا الاخضاع بالتخلّي عن كل رغبة صغيرة ، والتبرؤ من كل دافع فردي واهتمام مصلحي . وتتمثل غاية العقل المفكّر في البحث والتأمل ، ويتحقق الاستخدام الصحيح للعقل في فهم الاشياء ، الحسنة والسيئة على السواء . والفيلسوف ، بالنسبة لهذا الشرط ، عالم طبيعي يتوجب عليه أن يتبع حركة الاشياء دون المبالغة بالحس منها أو التقليل من أهمية الشرط على حساب حكم مسبق لديه . عليه أن يقف خارج الحياة ليتطلع اليها . لذا ، يتوجب عليه الاّ يتحيّز بحبه للحاضر او للمستقبل . وعندئذ يستطيع أن يعلق كل ما عنده على التفكير الجليّ والحكم الصادق ، وينميّ في ذاته نظرة كونية لا شخصية مشبعة باخلاصه للواقع . ويتطلب الحصول على هذا الطبع تبدلا في القلب .

الشرط الثالث : بعد أن يحقق الطالب تبدلا في قلبه ، يحث على اكتساب الهدوء ، والطمأنينة ، وضبط النفس ، والتخلي عن الرغبات ، والصبر ، وراحة العقل ، والايمان . وبالفعل ، يتمكن العقل المدرب ، الذي يسيطر على الجسد سيطرة تامة ، أن يتساءل ويبحث ويتأمل على نحو لافته ما دامت الحياة باقية ، ولا يغفل عن مشاهدة الموضوعات ، ولا يسمح للتجربة الارضية أن تلقي بظلها او ظلامها على اي موضوع . فالساعي وراء الحقيقة يجب أن يتجلّى بالشجاعة اللازمة التي تساعده على فقد كل شيء في سبيل غايته الاسمى . لذا ، يُطلب منه أن يطبق نظاما قاسيا ، يقاوم اللذة بازدراء ، ويعاني من الاسى والهزء بتحمّل كبير . اذن ، فالنظام الروحي الذي يتضمن الامتحان الذاتي يساعد الباحث على بلوغ غاية الحرية .

الشرط الرابع : الدافع الى موكشا ، اي الانعتاق والحرية . يتمثل الدافع الاساسي عند الانسان الواعي بعقله على نحو متافيزيائي والمتخلي عن رغباته كلها ، في غاية واحدة هي بلوغ الابدي . لذا، تجاهد الارواح النبوئية ، اي التي تتفاعل الحقيقة فيها ، لكي تفهم سرية العالم، ومن ثم تعلنها . ومثل هذه الارواح تدعى فلاسفة بكل ما في الكلمة من معنى . انها تفهم التجربة لتؤديها خدمة للانسانية ؛ وبالمقابل ، تقف البشرية منها موقف الامتنان .

٣ ـ روح الفلسفة الهندية وقيمتها :

نخلص من بحثنا هذا الى النقاط التالية :

آ ـ تتركز قيمة الفلسفة الهندية في التفكير الروحي : تدرك الفلسفة الهندية الانسان كائنا روحيا في طبيعته وجوهره . باستثناء مدرسة كارفاكا المادية ، لا تعتبر هذه الفلسفة الانسان والكون ماديين . والنجاح والازدهار لا يشكلان ، في نظر هذه الفلسفة ، هدفا للحياة الانسانية .

ب ـ تتعيّن الفلسفة الهندية في علاقة الفلسفة والحياة : في الهند، تعاش الفلسفة لانها فلسفة حياة ، اذ لا يكفي أن يعرف الانسان الحقيقة، بل يلزم أن يعيشها . ويتمثل هدف الهندي لا في معرفة الحقيقة المطلقة بل في تحقيقها واتحاده معها . وما يؤكد العلاقة الوثيقة القائمة بين النظرية والعمل ، بين الفلسفة والحياة في الفلسفة الهندية ، هو التشديد على الطهر الاخلاقي أولا ، واخضاع الرغبات ثانيا ـ وتحقيق السكينة وضبط النفس ونكران الذات ثالثا ـ وهذا لا يعني الانعتاق والحرية لتسهيل الوصول الى الهدف الاعلى للحياة .

جـ ـ تتصف الفلسفة الهندية بموقفها وتقرّبها الباطنيين من الحقيقة : الفلسفة هي معرفة الذات . وتنطبق هذه الفلسفة من العالم الخارجي أو من العالم الداخلي ، أي من طبيعة الانسان الداخلية أكثر مما اهتمت بالعالم الخارجي والطبيعة المادية . فالفكري ، وليس الموضوعي ، يجسّد اهتمام الفلسفة الهندية . وقد شعر الهنود ، منذ وقت طويل جدا ، أن روح الانسان الداخلية هي المفتاح أو السر الوحيد لحقيقته وحقيقة الكون .

د ـ يقود هذا الاهتمام بالباطن الى المثالية : تتجلّى مثاليةالفلسفة الهندية في ميلها الى مثالية التوحيد . وتعتقد هذه الفلسفة بمعظمها أن الحقيقة واحدة بمطلقها وروحية بمطلقها . ويبدو أن بعض المناهج قد اعتنقت الثنائية أو التعددية ، لكنها طبعتها بطابع الاحادية . ومع ذلك ، لعبت المادية دورها في زمنها ، في الهند . وعلى الرغم من محاولةالمدارس اسكاتها ، وجدت قبولا بين الناس . وعلى كل حال ، لم تستطع هذه المادية أن تستمر وذلك لقلة أتباعها ولضآلة تأثيرها الايجابي .

هـ ـ تعتمد الفلسفة الهندية على الحدس كوسيلة وحيدة لمعرفة الحقيقة السامية . وتعتمد على العقل كوسيلة لدراسة العالم : تعتقد هذه الفلسفة أن العقل أو المعرفة العقلية لا تكفي . فلكي يعرف الانسان الحقيقة ، عليه أن يحظى بخبرتها وواقعيتها . ففي الفلسفة الهندية ، لا يعرف الانسان الحقيقة ، بل يحياها . ولما كانت الفلسفة في الهند تعني الرؤيا ، فانها تشير الى تجربة الموضوع على نحو حدسي . لذا ، تستحيل علينا المعرفة ما دام الفكر والموضوع مختلفين أو متباعدين . فالعقل يشير الى الحقيقة ، لكنه لا يستطيع أن يكتشفها أو أن يبلغها . فاذا كان العقل وسيلة الفلسفة بمعناها الفكري ، كان الحدس الوسيلة

الوحيدة لادراك الحقيقة السامية . هكذا ، تعتمد الفلسفة الهندية اعتمادا كليا على الحدس ، وتعترف بفاعلية العقل والذكاء عندما يطبّقان ضمن طاقتيهما المحدودتين أو في ما يناسبهما من وظائف .

ز ـ تعترف الفلسفة الهندية بالمراجع القديمة : على الرغم من اختلاف هذه الفلسفة فانها تقف موقفا نبيلا من المراجع القديمة ، وتتقبّل البصيرة الحدسية التي تحدّث عنها أصحاب الرؤى الاقدمون ، على اختلاف مذاهبهم . وعلى الرغم من التبدل الذي طرأ على العقائد القديمة لكن روحها وأفكارها الاساسية حافظت على قيمتها من عصر الى عصر، الامر الذي يدل على احترام الهنود لمفكريهم الاقدمين. لقد ابتدعت الهند عقائد كثيرة ومناهج فلسفية عديدة . وقد تم هذا الابداع على الرغم من احترام الهنود لحكمائهم الاقدمين واعتبارهم مكتشفي حكمة .

ج ـ تعترف الفلسفة الهندية بالتأليف الذي يُعد ضروريا لروح ونهج الفلسفة الهندية : تتصف الفلسفة الهندية ، بتهمها التأليفي للمظاهر المتعددة للتجربة والحقيقة . فالدين والفلسفة ، والمعرفة والسلوك ، والحدس والعقل ، والانسان والطبيعة ، والله والانسان ، والظاهر والخفي ، تنسجم كلها في الميل « التأليفي » للعقل الهندي . ويميل الهندوس الى الاعتقاد بأن المناهج الستة ، بالاضافة الى اختلافاتها الثانوية ، تنسجم مع بعضها وتتكامل في الرؤية الكلّية ، التي هي واحدة. وقد ساعدت هذه الرؤية التأليفية للفلسفة الهندية على التحمل أو التسامح الديني والعقلي الذي نراه بارزا في الفكر الهندوسي خلال العصور . وبالاضافة الى الصفات النظرية والعقلية العديدة في الفلسفة الهندية ، نجد وحدة فكرية متماسكة أساسية في الحقل العملي .

ط ـ الفلسفة الهندية « حكمة » انسانية ، شمولية ومتسامحة .

ي ـ الجوهر الروحي للانسان هو الروح التي تتخلل الكون وتحركه .

ك ـ الانسان والمطلق واحد .. الروح الموجودة في الانسان والروح الموجودة في الشمس واحدة . وتتحقق هذه الروح بالتجربة الروحية الداخلية العميقة .

ل ـ العلم ، في منظور الفلسفة الهندية ، فهم للطبيعة وانسجام معها ضمن قانون واحد ، وليس هو سيطرة عليها .

م ـ ترابط جميع الموجودات : الموجودات كلها تنحدر من مبدأ روحي واحد . والموجودات كلها كائنة في الوجود الواحد ، والواحد يحيا في الموجودات .. وجميع المخلوقات صور لحقيقة واحدة .. وهكذا ، نجد التنوع في الوحدة ، والوحدة في التنوع .

ن ـ مبدأ العودة : لما كان بلوغ الحرية الروحية يمثل الهدف الاسمى للحياة . فلا بد للانسان أن يعود مرات ومرات لتحقيق هذه الحرية المتمثلة بالخير الالهي .

ي ـ الواجب والحق : تنادي الفلسفة الهندية بمبدأ الواجب . وتعتقد أن حق الانسان ناتج عن قيام الغير بواجبه نحوه . وحق الانسان الاوحد هو أن يقوم بواجبه .

٤ ـ الثقافة الهندية عبر مراحل تطورها وتعدّد مدارسها :

يتركز بحثنا في دراسة المدارس الفكرية التي بدأت بالفيدا عام ١٥٠٠ ق.م وانتهت بالفيدانتا عام ٢٠٠ ق.م .

اولا ـ الفيدا :

الفيدا كلمة تعني الحكمة ؛ وتشير الى الطريق الذي سلكه حكماء الفيدا في بحثهم عن الحقيقة الملقحة بالفلسفة .

تنقسم الفيدا الى اربعة اقسام : ١ ـ رج فيدا التي تتألف من اناشيد . ٢ ياجور فيدا التي تحتوي قواعد الاضاحي والتقديمات . ٣ ـ ساما فيدا التي تشير الى الترانيم . ٤ ـ اثارفافيدا التي تعد بداية العلوم الهندية في حقل الطب اذ تحفل بتعويذات لشفاء الامراض واطالة الحياة .

تمثل رج فيدا تفكير عدة اجيال من المفكرين . ونلاحظ فيها تطور الديانة التعددية الى الواحدية او الإحادية الفلسفية .

تحتوي رج فيدا ١٠١٧ انشودة تقسم الى عشرة كتب . وتمثل الحقبة الاولى لتطور الوعي الديني . وتدل على دهشة العقل ازاء الكون ولغز الحياة . ونجد فيها نزعة تتجه الى عبادة الالهة مثل سوريا (الشمس) ، وآجني (النار) ، ودايوس (الفضاء أو السماء)وماروتس (العاصفة) وآباس (الماء)، واوساس (الفجر) ، وترتيفي (الارض) .

وعلى الرغم من أن رج فيدا تتحدث عن تعدد الالهة ، لكن كل اله معبود على حدة يصبح الها رئيسا ، خالقا ، حافظا للكون ومهدما له. ولو كان التعدد اللا نهائي للكون يشير الى تعدد الالهة ، لكن وحدة الكون تتضمن في اله واحد . فالكون منبثق من واحد مطلق ، هو اله غير شخصي .

ان دراستنا لرج فيدا تضعنا أمام الموضوعات التالية :

آ ـ التعددية ـ تتمثل المراحل الاولى للفكر الهندي في المذهب التجسيدي ، أي خلع الصفات البشرية على الالوهة من خلال الطبيعة .

ب ـ الميول التوحيدية والاحادية .

تمثل اناشيد هذا الجزء مرحلة الانتقال من التعددية الطبيعية الى التوحيد ، والاحادية الفلسفية ، التي تشكل العقيدة الفلسفية الرئيسة للفيدا . وهكذا نرى كيف بدأ الفكر الواعي يسأم من جمهرة الآلهة والآلهات المتعددة لينتهي الى فكرة التوحيد .

إن نسبة المثالية التدريجية لتصور الله ، ومنطق الدين الذي نزع الى دمج الآلهة ببعضها ، والواحدانية المتجهة الى الاحادية ، وإدراك رثا اي وحدة الطبيعة ، والدفع المنتظم للعقل الانساني ... هذه العوامل ساعدت على إحلال التوحيد الروحي محل التعدد الذي يخلع الصفات البشرية على الله .

ج ـ القانون الكوني أو النظام ـ يعد او اعتراف بقانون ابدي عام ، هو رثا ، أحد الاشكال التي ظهرت في عقيدة الوحدة او الحقيقة . رثا ، هو القانون ، الوحدة المتضمنة في نظام الكون .

د ـ المبادىء الاخلاقية والاجتماعية ـ يمثل رثا قاعدة الاخلاق ، كما يمثل النظام والقانون الابدي للكون . ومع ذلك ، يمثل نظام وقانون السلوك الانساني . فالسلوك المنظم يكمن في الحياة الاجتماعية الصالحة ، والفوضى تعبر عن الشر . فالترفع عن الدنايا ، ومحبة الآخرين ، والتسامح والتحمل ، وتحقيق واجباتنا ، ملفات اخلاقية معروفة في رج فيدا .

هـ ـ الحياة المقبلة ـ امن هنود الفيدا بالخلود الشخصي وبعالم الاباء والآلهة . فالصالحون يمضون الى السماء ، الى عالم فيشنو ، والطامحون يمضون الى عالم يسيطر عليه ياما .

و ـ الشك ـ عرفت الفيدا المتأخرة الدهشة التي هي صفة المزاج الفلسفي ، كما عرفت الشك والارتياب في المعتقدات المقبولة ، هذا الشك الذي يهيء الطريق للتفكير الفلسفي . فقد تساءل هندي هذه الفترة عن آلهته ، وعن امكانية معرفة المصدر المطلق لكل الاشياء . لذلك ، قدم صلاة تتصل بالايمان ، تجعل منا أناسا مؤمنين .

ثانيا ـ الأوپانيشاد :

هي الاجزاء الختامية من الفيدا وأساس فلسفة الفيدانتا . وتتجسد المثل التي تهيمن على مفكري الأوپانيشاد في غبطة الانسان المطلقة ، وكما المعرفة ، ورؤيا الحقيقة وتساؤل الفيلسوف عن المعرفة .

يوجد مالا يقل عن مائتي إپانيشاد ، ولكن العشرة التالية تقف في الطليعة : إپانيشاد ، إيشا ، كينا ، كانا ، براستا ، مونداكيا ، تالييتريا ، إيتريا ، شاندوجيا وبراها داناكيا .

والأوبانيشاد هي حديث الحكماء الذين تكلموا عن كمال تجربتهم الفكرية . وتعد إشراقا روحيا اكثر منه منهجا فكريا . وهدفها عملي اكثر منه تأملي . وتقدم لنا المعرفة كوسيلة للحرية الروحية .

تتركز الفلسفة القائمة في الأوبانيشاد فيما يلي :

أ ـ تنعكس الحقيقة الموجودة في قلب الوجود في اعماق الروح اللانهائية . ويُعد براهمان ، اذا ما اكتُشف موضوعيا ، اثمان ، اذا ما اكتُشف باطنيا . وهكذا ، تقيم الأوبانيشاد فرقا بين براهمان بذاته وبراهمان في الكون ، أي بين المتعالي على الظهور والمتعالي في الظهور . والحقيقة التي نسعى اليها قائمة فينا .

ب ـ لا يُحد الكائن الاعلى في كيانه الداخلي وذلك لانه الحقيقة الوحيدة القائمة بذاتا ، ولا يوصف بالرموز ولا تنطبق عليه الصفات المنطقية .

ج ـ تقلل الأوبانيشاد من اهمية الاحتفالات الدينية والطقوس المذهبية إزاء الخير المطلق المنبثق من تحقيق الذات . وتميز تمييزا حادا بين الطريقة الانانية الضيقة والجاهلة التي تقود الى الكفاية المؤقتة ، وبين طريق الحكمة التي تقود الى الحياة الابدية . والصلاة ، في الأوبانيشاد ، لا تنحصر في تقديم القرابين ؛ فهي ، على غير ذلك ، اكتشاف الحقيقة بالدخول الى ما وراء ما هو في داخلنا ، وذلك بتسامي الوجدان . ويتطلب هذا المتسامي استعدادا أخلاقيا داخليا . ولا يتمثل الهدف من الصلاة والعبادة في حالة سماوية ، بل في تحرر من الوجود المادي من الناحية السلبية ، وفي اتحاد مع الكائن الاعلى من الناحية الايجابية .

نقدم فيما يلي ملخص ما جاء في الأوبانيشاد العشره :

١ ـ أوبانيشاد إيشا ـ تتحدث في موضوعات هامة وتشدد على السير في طريق المعرفة ، وطريق العمل الخ . ويتركز اهم هذه الموضوعات في العقيدة القائلة : إن معرفة ما فوق الطبيعة او معرفة الطبيعة لا تشكلان وحدهما الحكمة الحقة . وفي مضمونها تميل هذه الأوبانيشاد الى نكران بطلان العالم .

٢ ـ أوبانيشاد كينا ـ تقدم هذه الأوبانيشاد وصفا لحقيقة واحدا هي أثمان ، منهم وظائف الانسان والكون ، ومسير وظائف الاحساسات في الانسان ووظائف العناصر في العالم الخارجي . وفي الوقت الذي تؤدي معرفة المطلق اللا موصوف الى التحرر ، تهيء معرفته الطريق لمعرفة كهذه .

٣ ـ أوبانيشاد كانا ـ هي أعظم مدرسة فلسفية في الأوبانيشاد . ونجد فيها تفضيل المعرفة على كل البركات الارضية ، وتفضيل الخير على اللذة . وأثمان ، في هذه الأوبانيشاد ، لا يدرك بالحواس أو العقل او العلم الكثيرة أو البصيرة الحدسية او الحقيقة المباشرة .

٤ ـ أوبانيشاد برانا ـ تتحدث عن الخليقة، والشخصيةالانسانية، والمبدأ المتافيزيائي في الانسان .

٥ ـ أوبانيشاد موندا ـ تشدد على حياة التقشف ، والحصول على نوعي المعرفة : العليا والدنيا .

٦ ـ أوبانيشاد ماندوكيا ـ تتحدث عن مراحل الوعي الاربع : اليقظة والحلم والنوم العميق والرؤيا .

٧ ـ أوبانيشاد ياييتري ـ تشتهر بقصيدتها « الاغماد الخمسة » للروح وهي : الطعام ، التنفس ، العقل ، الذكاء والغبطة .

٨ ـ أوبانيشاد ايتاريا ـ تتوضح فيها فكرة الحياة بعد الموت ؛ وتشتهر بعقيدتها في أثمان الذي يمثل الذكاء .

٩ ـ أوبانيشاد شاندوجيا ـ تؤكد على تحديد وضع البراهماني بالاخلاق وليس بالولادة . تتحدث عن الخلق مشيرة الى البيضة الكونية التي خرجت منها الحياة .

١٠ ـ أوبانيشاد براهادارانياكا ـ هي أطول وأشهر وأقدم أوبانيشاد . ويعني الاسم كتاب الغابة . تصور هذه الأبانيشاد فكرة أثمان السامية التي تمثل الوجدان الكلي .

ثالثا ـ البهاغفا دجيتا :

هي مؤلف ديني أكثر منه مقالة فلسفية . وتعتبر البهاغفا دجيتا عملا متافيزيائيا وأخلاقيا ، وعلم الحقيقة وفن الاتحاد معها .

تشدد الجيتا على الحقيقةالسامية التي تخلق العالم وتحفظه وتفنيه. وتهتم بخلاص العالم ، وتعتبر كرشنا حلول المقدس في الشكل الانساني .

يشاهد عالم الجيتا مسرحا لصراع نشيط بين الخير والشر . ويتدخل المطلق في هذا الصراع فيقف الى جانب الخير .

والاخلاق في الجيتا جامعة ، مرنة ، متعددة الجوانب ، تتضمن مراحل عديدة لتطور الذات وصعدوها الى المقدس . وانواع اليوغا ترى في تطبيقات خاصة للنظام الداخلي الذي يقود الى تحرر الذات والى فهم جديد لوحدة الانسانية ومعناها . وقد يتحقق الاتحاد مع المطلق عن : ١ ـ طريق المعرفة أو ٢ ـ عن طريق العبادة الصادقة أو ٣ ـ عن طريق العمل .

رابعا ـ المهابهاراتا :

هي القواعد الموضوعة للانسان ، وتتركز في احاديث تدور حول أ ـ القواعد العامة للسلوك . ب ـ الاعتدال واللياقة . ج ـ المصير والجهد . د ـ السلوك الناتج عن العادات . هـ ـ الإنتماء والزهد . و ـ المعرفة الحقة والرفض . ز ـ تجنب الخيرات الدنيوية . هـ ـ السعادة والحزن .

خامسا ـ شريعة مانو :

تتألف هذه الشريعة من ٢٦٨٥ مقطعا ، تتحدث في الدني والقانون والسعادة والسياسة . وتطرح على بساط البحث مواضيع فلسفية

معينة ؛ وتحترم هذه الشريعة السعادة ومفهوم الاجتماع . وتؤمن في النظام الاجتماعي القائم على الطبقات الاربع وتعده وسيلة للتعاون الاجتماعي الهادف الى الخير العام . ويشدد مانو على الاساس الوظائفي المتميز عن الاساس الطبقي ، إذ يتحتم على كل فرد ان ينتم الوظيفة التي تلائم طبيعته . وتعطي شريعة مانو مركزا عاليا للنساء .

سادسا ـ آرثاساسترا :

تعد آرثاساسترا فعالة في السياسة والديبلوماسية ، وتعنى بالازدهار المادي الذي يتضمن القوى الاقتصادية والسياسية . مؤلفها كاوتيلا ؛ وضعها في الفترة الواقعة بين ٣٢١ ـ ٢٩٦ ق.م . والثروة ، بالنسبة لكاوتيلا ، هي الهدف الرئيسي للحياة ، وما تبقى من أهداف الحياة ، الروحية والفنية ، فانها تقوم على النامية الاقتصادية .

تضع آرثاساسترا قواعد الحسابات ، والعملة ، والتجارة ، والغابات ، والجيش ، والاسطول ، والاوزان ، والمقاييس ، والزراعة ، وتبحث في القانون . وتبحث ايضا في قواعد الادارة ، واختيار الوزراء ، ومبادىء الضريبة ، وتعالج التطور الاقتصادي للبلاد والطريقة التي يستتب النظام في الجيش . ويفضل كاوتيلا الحكومة الملكية لانه يرى فيها حماية للضعفاء من الاقوياء .

سابعا ـ كارفاكا :

تسمى عقيدة هذه المدرسة الفكرية لوكاياتا ؛ وتعترف هذه العقيدة بوجود هذا العالم (لوكا) وحده وتنكر وجود شيء سواه . وفي رايها ان الحياة المقبلة غير موجودة . والتصور ، في نظرها ، هو المصدر الوحيد للمعرفة ، وما لا يمكن تصوره غير موجود . ولما كان الادراك هو الشك الوحيد للمعرفة الشرعية ، فان المادة ، التي لا تعرف الا بالحواس ، هي

الحقيقة الوحيدة . والمبادىء الاربعة المطلقة التي يتكون منها العالم المادي هي العناصر الاربعة : التراب ، الهواء ، الماء والنار .

تنظر هذه المدرسة الى الوعي بأنه صفة ماديةوانتقالية لهذه العناصر ؛ ويختفي هذا الوعي عندما تنحل هذه العناصر التي انتجته . والذكاء ، الذي يقال عنه بأنه مضمون في الاشكال المقبولة للعناصر اللا عاملة ، يحدث بنفس الطريقة التي يحدث فيها اللون الاحمر من اتحاد أجناس .

والروح ، في راي مدرسة لوكاياتا ، هي الجسد المتصف بالذكاء ، لا توجد بمعزل عن هذا الجسد . وعلى هذا الاساس ، تُعتبر الحقيقة السامية ، والحرية ، والخلود مجرد فرضيات . والخير والشر ليسا قيمتين مطلقتين بل مصطلحين اجتماعيين .

ثامنا ـ الجانتية :

تنادي الجانتية بمنهج يتفق مع الواقع . ويُعتقد أن صياغة هذا المنهج قائمة على المنطق والتجربة .

تعترف الجانتية بأنواع خمسة للمعرفة : ١ ـ العلم المادي الذي يشتمل على الذاكرة والتعرّف والاستقرار . ٢ ـ المعرفة المستقاة عن طريق الرموز والاشارات والكلمات ، وتشتمل على التركيز والفهم ومعاني الاشياء . ٣ ـ المعرفة المباشرة للاشياء عن بُعد أو من خلال التبصّر . ٤ ـ معرفة افكار الآخرين . ٥ ـ المعرفة الكاملة التي تدرك الكل .

يمثل الوعي ، في نظر الجانتية ، جوهر الروح . اما دلائل هذا الوعي فانها تظهر في الادراك والذكاء . ويعد الادراك معرفة بسيطة ، والذكاء معرفة فكرية .

تتألف الروح في حالتها الكاملة النقية عندما تعتمد المعرفة والحدس وتوحّدهما .

وتعلل الجانتية علة تجسد الروح بحضورها في المادة . ولا تنفصل هذه الروح عن المادة حتى تتحرّر نهائيا من اشراكات العالم المادي . لذا، تتميّز النفوس المتحررة بالهدوء التام ، والمعرفة التامة ، والقدرة التامة.

تاسعا ـ البوذيـة :

تعتنق البوذية بعض الافكار الواردة في الاوبانيشاد وتكسبها اتجاها جديدا . لم يضع بوذا منهاجا جديدا للمتافيزياء والاخلاق ، انما اكتشف من جديد قانونا رائعا يتلاءم مع الاحوال الجديدة للفكر والحياة .

تتمثل الحقائق الاربع التي نادى بها بوذا بما يلي : آ ـ وجود الالم ، ب ـ وجود سبب له . جـ ـ امكانية التغلب عليه . د ـ النرفانا . الاشياء كلها ، في نظر بوذا ، والاحلام ، والآمال ، والمخاوف والرغبـات تنقضي ؛ ولا يستطيع الانسان أن يقاوم سيطرة الموت .

يفترض بوذا الحياة جدولا من الصيرورة . ويعتقد بعدم ديمومـة الذات المادية . وفي رأيه ، أن لكل شيء يتكل على كل شيء آخر ويعتمد عليه . لذا ، تتبدل الاشكال كلها بحسب قانون كارما والاتكال المتبادل .

يبرر بوذا وجود الالم بالجهل والقلق الاناني . ففي تجنب الجهـل والنتائج العملية للانانية تحقيق للنرفانا التي توصف ، على نحو سلبي ، بأنها التحرر من الجهل والانانية والالم ، وعلى نحو ايجابي ، بأنها الوصول الى الحكمة والمحبة .

لا يقر بوذا بحقيقة وضعية متضمنة في عالم التبدل ، ولا يؤكد وجود ذات متضمنة في التتابع التجريبي للاحداث العقلية . ولا يتحدث بوذا عن طبيعة الحقيقة المطلقة والروح والنرفانا ، لكن عدوله عن الحديث ليس دليلا على الشك .

انقسمت البوذية الى قسمين :

آ ـ بوذية هنيايانا التي اعتنقت عقيدة زوال الجواهر أو الافراد ؛ ونادت بالتحرر والانعتاق من عبودية كارما ، وبلوغ النرفانا .

ب ـ بوذية ماهايانا التي تؤمن بحقيقة المطلق الذي هو جوهر الوجود.

ويتمثل هذا الاعتقاد في القانون المتجسد . وعلى الرغم من أن عالم التجربة ظواهري ، لكنه يعبر عن الحقيقة المطلقة .

عاشرا ـ نيایاو فايسيسيكا :

تمثل نيایاو فايسيسيكا النموذج الفلسفي النقدي . وتعد الصفة المميزة لفلسفة نيایا تفحصا نقديا لمواضيع المعرفة من خلال قواعد البرهان المنطقي .

تعني كلمة نيایا حرفيا ما يقود العقل الى نتيجة ، كما تعني علم التفكير الصحيح والمبرر ـ علم المعرفة الصحيحة . وبهذه المعرفة يمكننا ان نميز عوامل اربعة : الفكر ، الموضوع ، الحالة الناتجة عن المعرفة ، ووسائل المعرفة . اما الحدس فيعد اهم العوامل . وعلى الرغم من انه يعني ، في الاصل ، الادراك الحسي ، لكنه يتضمن كل ادراك مباشر ، ان كان عن طريق الحواس أم لم يكن .

تعتنق النايسيسيكا المذهب الذري ـ فالاشياء تتألف من ذرات ابدية لا ترى ولا تقبل القسمة . وتوجد أنواع اربعة من الذرات : التراب، والماء ، والهواء ، والنور . ولا تستطيع هذه الذرات ان تنتج وجودا ما لم تنظم الحقيقة السامية حيويتها ونشاطها .

الحادي عشر ـ سانكيا :

يشتهر هذا المنهج بتفسيره لنظرية التطور . فالطبيعة (پراكتي) تعد مصدر عالم الصيرورة ، وفيها يتضمن كل وجود محدد . والطبيعة ليست

كيانا بل قوّة . ولا يحدث تطور پراكتي (الطبيعة) غير الواعية الا في حضور پوروشا (الروح) الواعية، ويثير حضور بوروشا حيوية براكتي. وتنضوي عملية التطور تحت قانون التتابع المتواصل .

ولما كانت الروح الحقة حرة دائما ، فان الخلاص في منهج سانكيا ظاهري فقط . والعبودية ، وفق هذا المنهج ، قائمة في حيوية پراكتي المتجهة الى التمييز بين بوروشا وبراكتي . والانعتاق يتمثل في لا حيوية براكتي باتجاه امتلاك المعرفة المميزة . والحرية تعني ازالة العقبة التي تمنع الظهور الكامل لنور بوروشا . وثم الحصول على الحرية بالمعرفة ، وبممارسة الفضيلة واليوغا .

الثاني عشر ـ اليوغا :

يرى باتنجالي ، الحكيم الهندي ، أن اليوغا هي التمييز بين الفكر والموضوع ، بين بوروشا (الروح) وبراكتي (الطبيعة) ؛ ويعني هـذا التمييز تأكيد الروح في نقائها . وتتحقق اليوغا في جهد منهجي للوصول الى الكمال من خلال السيطرة على العناصر المختلفة للطبيعة الانسانيـة النقية والمادية . فاليوغا اتحاد مع النفس وتكامل معها قبل أن تكون اتحادا مع الحقيقة السامية .

تتركز اليوغا في نظامها العملي الذي يتحقق فيه اخضاع الحالات العقلية بممارسة التدريبات الروحية ، والانتصار على الرغبة . وتقدم لنا اليوغا طرقها الثمانية : عدم التعلق ، القيام بالواجب ، تنظيم فاعليـة الجسد ، السيطرة على التنفس ، التجرد من الحواس ، الانتباه المركّز ، التركيز ، والتأمل . ويتوجب على اليوغي أن يمارس اللا عنف والصدق ، والامانة ، والعفّة ، والنقاء الداخلي والخارجي ، والقناعة . وان تجريد الاحساسات من وظائفها الطبيعية يساعد على بقاء العقل هادئا ، فتستعيد

الروح حالتها الحرة النقية الابدية : وهذا هو معنى الحرية والانعتاق ، او الخلاص . وعندئذ يستطيع الانسان ان يحقق قوى تفوق الطاقة البشريـة .

الثالث عشر ـ بورفايمامسا :

ترتبط بورفايمامسا بالواجب ، فهي تنهي عن الافعـال المتصلـة بثمارها . والتحرر ، في نظرها ، لا يكمن في الانعتاق المطلق بقدر ما يعني الحياة في السماء ، حيث تتحرر الروح من الالم .

الرابع عشر ـ فيدانتا :

ارتبطت الفيدانتا بديانة الهند بوجه او بآخر ، وتحدثت عن أفكار الاوبانيشاد ، الدينية منها والفلسفية . وبلغت الفيدانتا قمة حديثهـا في تجسـد الروح اللا مشروط .

وفي الفيدانتا نجد لا ثنائية شاوكارا ، ولا ثنائية رامانوجا الموصوفة، وثنائية مادفا ، التي نجد شرحا لها وتعليقا عليها في تضاعيف هـذه الدراسـة .

* * *

مراجع البحث :

1 — Indian Philosophy — Max Muller

2 — Source Book of — Indian Philosophy — Radhakrishran and Moore

3 — Indian Philosophy — Radhakrishnan

الشعر والشعريّات في الهند القديمة

• ترجمة: محمود منقذ الهاشمي

الشعريات الهندية

ان الرائين الفيداويين ✶✶ ، اذ هم شعراء يتمتعون بوعي الذات، قدموا الملاحظات حول فنهم : فتحدثوا عن الكلام مغربلا في افكارهم ؛ كالدقيق في المنخل ، وقد اضفي عليه الجمال وهو في ابيات موزونة ،

✶ هذا البحث ترجمة لما هو منشور حول هذا الموضوع في :

Priuceton Encyclopedia of Poetry and Poetics (Enlarged Edition), ed. by Alex Preminger, Princeton University, Princeton, NeW Jersey, 1974.

✶✶ الفيداويون : ج فيداوي Vedic منسوب الى الفيدا Veda وهي كتب الهندوس الدينية الاربعة . (المترجم) .

كقطع الخشب المحفورة في مركبة الخيل . وقالوا ان عروس الشعر اختارت ان تهب نفسها للمصطفى ، كما تهب الزوجة نفسها للزوج . وكانوا في حالة الوحي ، في تسبيح الشخصية ، يطلقون تراتيلهم التي يقيمون بها صلتهم بمعبوداتهم من الآلهة . وكان الشاعر الفيداوي الرائي يدعى « رشي » Rishi و « كفي » Kavi ، اي «الرائي» و «الصانع» وذلك يعني حسب تعبير الناقد الكشميري توته Tota من القرن التاسع ان الشعر يعتمد على كل من « الرؤية » و « التعبير » . وكانت الترتيبة تدعى « رَزَه » Rasa ، أي « الجوهر أو الشيء الابهج » ، وقد قال الأُبَنِشَد the Upanishad ان ما صُنع على نحو جيد وكامل انما هو الشيء الابهج (رزه) . وههنا يمكن ان يبين مفهوم (رزه) الذي سيصبح جوهر الجماليات الهندية فيما بعد

وفي الملاحم يشار الى الخصائص الادبية كالحلاوة ، والجمال ، وغنى الفكر ، والقدرة على جعل الماضي يحيا من خلال السرد المكتوب . وللحمة « الراماينة » the Ràmàyana قصة عن اصلها تلعن فيها انه كان ثمة انفعال (رزه) ، في حالة مثيرة للشفقة ، هو الذي اصبح شعرا .

واقدم بحث باق في النظرية واكمله هو « ناتيه ساستره » Nàtya Sàstra لـ « بهَرَتَه » Bharta الذي يعالج الفن المسرحي في كل وجوهه ويتضمن جوانب من الشعريات ، واللة ، والوزن ، واشكال الكلام ، وفوق كل ذلك الانفعالات (رزه) ، التي لولاها ، كما قال بهرته ، لما تحرك شيء في المسرحية . وقد حللت قصة المسرحية بدقة ، واقيمت العناصر الخمسة ، والمراحل ، والمفاصل لنمو الحبكة التدريجي . وعلى هذا النحو درست كذلك انماط الشخصية ووصفت الانماط العشرة من المسرحية ، الا من شأن كل ذلك أن يساعد على الغرض الرئيسي وهو

اثارة الاستجابة الانفعالية . ومن الانفعالات أكدت ثمانية انفعالات أو تسعة : الحب ، والبطولة ، والشفقة ، والضحك ، وهلم جرا . وكل رزه قد نمت من مزاج اساسي يلازم كل القلوب البشرية بوصفه عزيزة دائمة غذاها عدد من المشاعر الثانوية ـ كالاشتياق ، والكآبة ، والحسد ، وما الى ذلك ـ يشترك فيها اكثر من مزاج . وعندما كان البطل والبطلة او البطل وعدوه يعرضان آثار انفعالاتهما كانت الاستجابة الانفعالية تثار في قلب المشاهد بطريقة ممتعة . واعلن بهرته ان أفضل مشاهد هو من يستطيع ان يدخل المسرحية ويشعر بالغبطة بينما تكون الشخصية فرحة أو حزينة وهو مترع بالحزن . وعرف بهرته المسرحية بأنها محاكاة ، أو كما فسرها المعلق على بحثه ابهنه فغبته Abhinavagupta بأنها تمثيل للرجال والنساء في احداث واحوال شعورية مختلفة .

وتطورت الشعريات عن نظرية بهرته ، الا ان اوائل البلاغيين قد تمسكوا بأن الانفعالات تخص المسرحية في الدرجة الاولى ، وفي الشعر القصصي ليس بالامكان اظهارها الا على نحو غير مباشر من خلال الوصف. ولقد عرف « بهامهه » Bhàmaha و « دَندن » Dandin (زهاء ٧٠٠ م) وكذلك « فامنه » Vamana (زهاء ٨٠٠) الشعر بأنه كلمة ومعنى في انسجام وقد وُهبا الجمال : وهذا الجمال هو نتيجة اختيار الكلمات والتراكيب المناسبة ، وتجنب العيوب الادبية ، واضافة الخصائص الاسلوبية واشكال الصوت والمعنى والانفعالات . وقالوا بأن الانفعالات ايضا لا تقوم الا بتزيين التعبير في الشعر ، ومن ثم فان هؤلاء النقاد القدامى الذين أكدوا « الشكل » من الممكن ان نطلق عليهم التعبيريين .

على انه في مطلع القرن التاسع الميلادي بدأت تحرز التقدم الفكرة القائلة بأن الانفعالات هي مركز الاعجاب في القصائد ايضا ، وسرعان

ما ظهر في كشمير ابرز عالم جمال هندي وهو « أننده فرد هنه » ânandavardhana (القرن التاسع) الذي وحد النقد بتناوله المسرحية والشعر معا وطبق مبادىء التحليل والتقويم نفسها على كل أشكال التعبير الادبي ـ المسرحية ، والقصيدة ، والقصيدة الغنائية ، والشعر المتفرق . وهو اذ اتخذ موقفه من الانفعال ، الذي عاد فأكده بوصفه روح الشعر ، وجه بحثه الرئيسي الى المسألة الخادعة حول كيف ينقل نص القصيدة هذا الانفعال ويدركه القارىء أو المشاهد . ومن البيّن أن الذكر الواضح للانفعال لا يمكن له أن يثير الاستجابة الانفعالية . فليس في وسع الخبرة الانفعالية أن تكون جزءا من المعنى المباشر للكلمات والجمل ، أو من دلالاتها الثانوية . فبين النص والانفعالات لا يمكن أن تنعقد الا صلة الايحاء ، أو الابداء ، أو الالهام ـ « دهفني » Dhvani او « فينجانه » Vyanjana أو « بركاسه » Parkasa . والايحاء عملية فريدة يمكن أن تنطبق حتى على الميادين التي تكون فيها القدرات الاولية أو الثانوية للكلمات كافية لنقل الفكرة . وحتى الارقام يمكن ان ينقلها الايحاء على نحو أشد جاذبية ، والحقيقة أن الايحاء قد أضاف الى الكلام بعدا جديدا ، وزاد قدرة الوسيلة المحدودة في اللغة . وانه بفضل رمزية الايحاء كان الشاعر ينقل رسالة عمل بكامله . وهكذا اكد انند فردهنه المضمون أو الانفعالات مقابل الملامح الشكلية ، والاسلوب ، والصورة ، وما الى ذلك ـ أي كل ما وضعه في مقام ثانوي . وكانت الملامح الشكلية تقوم بانها جيدة أو رديئة ، لا بحد ذاتها ، بل في صلتها بالانفعال الذي توحي به ، وسميت هذه القيمة النسبية للتعبير « أو تشتيه » Auchitya (التكيف أو الملاءمة) وقد طورها « كشمندره » Kshemendra (القرن الحادي عشر) تكملة أحيت مبدأ الايحائية الانفعالية .

وما زالت ثمة مسألة تتطلب النقاش : كيف أمكن لانفعال المرء ، الممثل أو الشخصية الادبية ، أن يستسيغه الآخر ، المشاهد ، لان انفعال المرء في الحياة ينتج بين النظارة ردود فعل متفاوتة متباينة . لقد قام ناقد بارز آخر من كشمير في القرن العاشر هو « نايكه » Nàyaka بتقديم الحل وهو أن الوسيلة الفنية في الشعر تعمم الانفعال أو تجرده من مراجعه السياقية ، وهذا يتيح للانفعال بحد ذاته ، لا بوصفه انفعال شخص معين ووضع خاص ، أن يلامس الانفعال الذي يوازيه في قلب المشاهد . ولم يوافق نايكه على أن الايحاء هو كل شيء في الشعر ، رغم أنه أقر بأنه مصدر من مصادر كثيرة تحت تصرف العبقرية الشعرية . واكد هو ومعاصره الاصغر منه كنتكه Kuntska ان الطريقة الفريدة « كفي ـ فيابارہ » Kavi - vyàpàra لعبقرية الشاعر هي المبدأ الاساسي في الشعر . وحين قارن نايكه التعبير التعري بالقانون والكتاب المقدس من جهة ، وبالقصة والاخبار من جهة ثانية ، قال انه في المثال الاول يهمنا الحرف ، وفي الثاني لا يهمنا الا الجوهر ، وفي الشعر فان الطريقة التي قيل فيها الشيء أو ابلغ هي كل شيء .

ووافق الفيلسوف والناقد الكشميري ابهنه فغبته Abhinavagupta (زهاء ١٠٠٠ م) على نظرية نايكه في تعميم الانفعال (سادهارين كنره) Sàdhàranikanara واشار الى أن الخبرة الجمالية مقولة فريدة،لا تشبه اية عملية ابتسيمولوجية معروفة ـ كالادراك الحسي ، والاستدلال ، والتذكر ، وما الى ذلك . وهي تتجلى في حضور المثير الفني الذي يشترط امدها ، وتبدأ بالشاعر والقصيدة وتتم نفسها في قلب الخبير الذي اصبح، بالنشاط الادبي المستمر ، متناغما مع الشاعر حتى أطلق عليه « سه ـ هر دده » Sa - hridada « الفرد الذي له القلب نفسه » . وليست المتعة الجمالية فرحا بأي معنى من المعاني الدنيوية ، وذلكم انها راحة الفؤاد .

انها التوازن ، امن الروح واتزانها ، وتعكرها على الدوام المشاغل الدنيوية وتعيدها الى المناسبة الحاضرة . وكان جغناثه Jaganàtha (من القرن السابع عشر) ، بتبنيه الاوضح لفلسفة سنكره من راي في النفس قد فسر نظرية النعيم الجمالي بتجلي النور الداخلي وتأثير الفن الذي يمزق القشور فينقشع الظلام عن سعادة الذات . ووفاقا لذلك عرف الشعر بأنه تعبير بالوسيلة اللفظية يؤدي التأمل فيه الى السعادة العلوية . وكان هذا النموذج السائد من النقد منذ ذلك الحين ، الا انه حدث في القرن الحادي عشر ان الملك موسوعي الثقافة بهوجه من دهر Bhoja of Dhar قدم نظرية غيره مألوفة تقول بأن الانا الداخلي المتسامي او الوعي الذاتي او حب الذات عند الناس هو « رزه » أو انفعال يساوي التفوق وهو ليس الاساس لكل الانفعالات البارزة وحسب ، بل كذلك يقع في جذر الفن الخلاق والنشاط الثقافي الاعلى .

وخدمت النظريات السنسكريتية الشعرية : الاشكال ، والاساليب، و « رزه » كل الآداب الهندية بما هي نظرية شعرية . وشأن « رزه » كشأن « دهرمه » Dharma في انهما من الكلمات المفتاحية في الثقافة الهندية ، يتميز كل منهما بجانبه الجمالي. ولقد استخدم النقاد الحديثون مصطلحات النقد الانكليزي ، الا أن أشد الاصوات اصالة من امثال طاغور قد أكدوا من جديد المقاربة التقليدية ، معبرين بتشديد عن توجههم الفيدانتي ✱ ، اي أن الفرح الجمالي هو توقع الادراك الروحي وان الفن كله هو على هذا النحو معونة روحية (سادهنه) Sàdhana . ويمكننا الآن كذلك أن نلاحظ أصداء النظريات الهندية حول الايحاء و « رزه » واضحة في كتابات النقاد الغربيين من أمثال آبركرومبي ويتشاردز وإليوت .

✱ الفيدانتي Vedantic : المنسوب الى الفيدانتا Vedanta ، وهي نظام هندوسي مبني على الفيدا . (المترجم) .

الشعر الهندي :

السنسكريتي . يمثل الشعر الهندي نشاطا ادبيا متواصلا وغزيرا ، يشمل في امتداده الزماني والمكاني / ٤٠٠٠ / سنة وتهاد عشرين لغة مصقولة من زمرتين لغويتين رئيسيتين ، هما الهندية الآرية والهندية الدرَفيدية Indo - Dravidian، وكان ثمة ادب سنسكريتي سائد خلال ثلاثة آلاف سنة ، وله اسهام اضافي في الاشكال الشعبية من السنسكريتية، وهي الباليـة Pàli ، والبرقريطيـة Prâkrit ، والاَبنهرَمسيـة Apabhramsa . وشهدت السنوات الالف الاخيرة نمو اللغات والآداب الهندية الحديثة . وكان الادب الهندي الشعبي التعبدي والديني عموما أول شكل من الاشكال التي استخدمت لها هذه اللغات الدينية ، بالاضافة الى أن ماكيف وترجم عن الاصول السنسكريتية قد برز فيها كذلك . وكانت اللغات المحكية في بحثها عن الادب الفلسفي والتقني الرفيع تتطلع الى اللغة السنسكريتية التي استمرت في سن المعايير . وان الوحدة الضمنية للاداب الهندية هي الى اليوم ما اعطاه لها التراث السنسكريتي المشترك .

ويبدأ الشعر الهندي بالطور الاول من اطوار تلك اللغة ، بـ « رغفده » Rigveda ، وهي مجموعة من التراتيل الشعرية ينشدها الحكماء في الثناء على الآلهة التي يعبدونها . واستخدام الشاعر الفيداوي الوزن ببراعة ، وأضاف اليه التأثيرات الصوتية والايقاعات الختامية وأعطى أوصافا متألقة للآلهة ، التي كان الكثير منها تشخيصا للظواهر الطبيعية كالشمس، والفجر ، والريح ، وما الى ذلك . ووجد الشاعر الرغفدي متعة بالغة في التشبيهات وتمكن من اعطاء الاوصاف الطبيعية الحية وكانت له موهبته في تجسيد التأملات المجردة في كلمات سامية .

وهكذا كانت الفيدا أساس الشعر الهندي ، وليست مجرد دين وفلسفة هنديتين . ولم تكن أوزان الاعمال السنسكريتية الكلاسيـة غير تطور للاوزان الفيداوية . ففي الـ فيدا كذلك تراتيل تمجد الرعاة والملوك الابطال ، ومحاورات ، وأساطير ، وخرافات ، وفي الاقسام الاخـيرة أمثلة من الادب القصصي . وهذه كلها قد وفرت الموضوعات للادب اللاحق ، وعن الاناشيد البطولية التي ينشدها الشعراء القبليون نشأ الطور الهام الثاني من الشعر الملحمي الذي صيغ بلغة أكثر شعبية . ولسوف يوضح الاسلوب الفيداوي الوصف التالي للفجر في الـ « رغفـده » :

adhi pesàmsi vapate nrturivà
pornute vaksha usreva barjaham
jyotir visvasmai bhuvaya krnvati
gavo na vrajsm vyshà à vartamah

الاشكال الجميلة ارتدتها كراقصة ؛
وعرت صدرها ، كالبقرة الحلوب تقدم ثديها ؛
والنور الممتد على ارجاء الكون ،
كالبقرات تعود الى الحظيرة (إنها تعود الى الشرق) .
هكذا بددت [قامة] ✶ الفجر الظلام .
(Rigveda 1.92.4)

ان الملحمتين العظيمتين في الهند هما « رامايَنَه » Ràmàyana لـ « فالميكي » Vàlmlkiو « مَهابهارَتَه » Mahàbhàrata لـ « فيـاسَه » Vyàsa ، اللتين كانتا عيني الامة ؛ وقد صيغت فيهما المثل التي يؤمن

✶ رأيت في الترجمة العربية أن أضيف كلمة « قامة » للمحافظة على حـالة التانيث ، التي هي من مكونات القصيدة . (المترجم) .

بها الامة بكاملها وكانتا في سيطرتهما على الشعوب والحركات الدينية التي نشأت عنها سببا في النمو السريع للخاصيـة الادبية الخالصـة . والـ « رامايَنَه » تتألف من / ٢٤٠٠ / دوبيت والـ « مهابهارته » من مليون دوبيت ، وكلتاهما منظومتان على البحرين الملحميين « سلوكه » Sloka و « اُبَجَتي » upajati . وفي الاولى وحدة في التأليف أشد على حين ان الثانية تدمج في هيكل قصتها الرئيسة الكثير من الاناشيد القديمة والمحاورات التهذيبية والخطابات الفلسفية والاخلاقية . وفاليكي مولع بالتشبيهات ، كالشعراء الفيداويين ، وفي تصويره للانفعالات البشرية لم يقتصر على الحب العظيم الذي كابده « رامَه » Ràma نحو « سيتـا » Sìtà والالـم الشديد الذي قاسته سيتا ، بل صور كذلك البواعث الاساسية كانفعالات الصداقة ، والحب الاخوي ، وفوق كل ذلك حب الاب لابنه . وفي بطله رامه قدم فاليكي تجسيدا للحقيقة والصلاح ، اذ كان في مقدوره أن يضحي من أجل هذين المبدأين بأعز الناس اليه . وكانت الـ « رامانية » تدعى أولى القصائد Adi - kavya ، فقد رسم فيها فاليكي الدرب بحـق الشعراء الكلاسيين اللاحقين ، بالملامح الشكلية ، ونمو الموضوع ، وتصوير الشخصية والانفعالات .

وصور فياسه في بطله « يُدْهشْتِرَه » Vudhishthira مثال الصلاح نفسه ؛ والـ « مَهابهارته » هي قصة العداء وحرب الاخوة بين ابني العم « كَوْرَفَس » Kauravas و « بَنْدَفَس » Pandavas ، التي كان فياسه يسعى من خلالها أن يؤكد تفاهة الممتلكات الدنيوية وعبث الحرب مـن أجلها . ومن القصص القديمة التي انطوت عليها هذه الملحمة العظيمة ، كقصة « نَلَه » و « دَمَيَنْتي » Nala and Damayanti قصص رائعة لبساطتها ورشاقتها وتأثيرها العاطفي ؛ ومن المحاورات والخطب فيها ، كمحاورة لورد كريشنا Lord Krishna وأَرْجونه Arjuna عشية المعركة ، و « بْهَغَفَد جيتا » Bhagavad Gità ، ما تُرجم اليوم الى كل لغـة في العـالم .

والانتقال من الملحمة الطبيعية الى القصيدة الملحمية القصيرة المصطنعة قد اخفاه فقدان الإبداع عند الشعراء الكلاسيين الاوائل . فالملحمتان وفرتا الموضوعات التي كتب عليها الشعراء النمط الشعري الرئيسي الذي يدعى « مَها ـ كافيَه » Mahà - kàvya ويمتد من / ٨ / الى / ٢٠ / قسما ، والنمط المسرحي الرئيسي وهو الـ « ناتَكَه » the Nataka من / ٥ / الى / ١٠ / فصول . والى جانب الملحمتين كان المخزن الكبير من القصص الشعبية ، والخرافات ، والحكايات الفروسية ويدعى « بْرهَتكَثَا » Brihatkatha (القصة الكبيرة) ، وقد غدا مصدرا للمسرحيات والقصص الغرامية . وفي الشعر ظهر تنويع بسيط في القصيدة القصيرة « مجموعات الاشعار » على موضوعات وصفية وتأملية خاصة ، وظهرت الحكايات الفروسية النثرية ، والقصص، والفنائيات ، والكتابات التعليمية والمأثورة ، والقصائد التاريخية ، ونوع ادبي جديد يدعى « تشَمْبُو » Champu ويمتزج فيه النثر بالشعر . وفي المسرحية ، كانت الى جانب « الناتَكَه » البطولية « البْرَكَرَنَه » Prakarana الاجتماعية و « الناتكه » Natika وهي نمط مطعم منبثق عن النوعين السابقين . وكانت الى ذلك تسعة انواع تطور اثنان منها على نحو منظم وهما « المهزلة » و « مناجاة الحبيب » ، ونمت المسرحيات المجازية والفلسفية ، والمؤلفات المسرحية غير القياسية ، والمؤلفات الموسيقية التي تقوم على الغناء والرقص ، والاخيرة تستمد الهامها ومادتها من الاشكال الشعبية المحلية كذلك .

لقد جعل الشعر والمسرح السنسكريتيان هدفهما عرض الانفعال او « رَزَه » واثارته واخضعا له الشخصية والحبكة . وكان الشعراء يستخدمون الاوزان المتنوعة المثيرة . واللغة السنسكريتية غنية بموسيقاها الرنانة وكان الشاعر خبيرا بجعل الصوت صدى للمعنى. وكان في الاوصاف

الطبيعية رساما منمنما مقتدرا . ولقد رأى بخلفيته الفيدانتية الحياة الواحدة تنبض في الانسان ، والحيوان ، والشجرة ، والحشرة ، ومن ثم فان اتحاد الانسان بالطبيعة هو الذي شكل بطانة شعره . وفي المسرحية كان الشاعر تحركه أولا فكرة تقديم الـ « رَزَه » . وأوضح ملمح في المسرحية السنسكريتية انما هو ثنائية اللغة فيها ، التي هي جزء من الملامح الواقعية ، فضلا عن مزجها النثر بالشعر . ولم تكن تلح على وحدة الزمان والمكان ، بل كانت تصون بحماسة وحدة الانطباع الانفعالي . وكان المسرحي يركز في المشاهد الرئيسة على السمات المبجلة ، والعذبة ، والانفعالية في القصة تاركا البقية تنتقل في الفصول الاضافية . وعلى حين أن عناصر التعقيد المأساوي ، والتعارض ، والتشويق كانت تقدم كما ينبغي ، فان الهنود لم يؤيدوا المأساة بالمفهوم الاغريقي او الغربي ، لان الموقف الهندي لم يقبل الانتصار النهائي للشر وتمسك بأن على المسرحية أن تظهر أن الفضيلة هي الظافرة الاخيرة . والمسرحية عندهم تفتتح بالمقدمة الانبائية الايحائية التي اقتبسها غوته في مسرحيته « فاوست » .

وللتمثيل على الخصائص المذكورة اعلاه نشير الى الانتاج الضخم للقصائد والمسرحيات السنسكريتية الكلاسية التي تعود الى نهاد / ٥٠٠ /ق. م. ومعظم النماذج مفقود الا أن قد سَلمَ من المسرحيات الاولى أكثر مما سَلمَ من الشعر الباكر . وفي العقد الثالث قبل الميلاد كتب الوزير الموري Mauryan سُبَنْدْهُو Subandhu مسرحية غير مألوفة الى حد ما ، تدخل الفصل في الفصل وتوحد حكاية الملك اُدَيَنَه Udayana الغرامية مع مكائد القصر . ومن المحتمل انه بعد سُبَنْدْهُو جاء بْهَاسَه Bhàsa الذي كتب عددا من المسرحيات اتسمت بالبساطة ، ولم تسمح للشعر أن يهيمن على الحدث . أما الفترة الواقعة بين العقد الثاني قبل الميلاد والقرن الرابع الميلادي فهي فترة الكرونولوجيا الادبية

غير المستقرة ، ولكنها كذلك الفترة التي ازدهر فيها الشعراء والمسرحيون السنسكريتيون البارزون الثلاثة وهم «كالداسه» Kàlidàsa و«أسفاغوشه» Asvagosha و « سَودرَكه » Sudraka . وكان أسفاغوشه هو الشاعر البوذي الرائد في تسخير الشعر والمسرح لخدمة دينه الجديد ؛ وقد كتب قصيدتين ومسرحية حول بوذا .

وكان كالداسه بحق أروع ازدهار للثقافة الهندية ؛ فهو الجمالي الاسمى الذي عكست أعماله ، في الوقت نفسه ، الصورة المكتملة للمواقف والمثل الهندية في الحياة ، أي السعي المتوازن وراء الفضيلة ، والكسب ، والمتعة ، وفوق كل ذلك الانعتاق الروحي الذي صلى له عندما وضع قلمه على نهاية عمله الفائق الـ « ساكونتَلَه » the Sakuntala . وفي تصويره للحب ، وكان أستاذه الفذ ، استخدم فكرة الفراق والالم وقدم الطفل كذلك وسيلة لتطهير الحب وترسيخه في وحدة روحية دائمة . وان توفيق كالداسه بين « الآن » والـ « بعدئذ » ما جعل غوته يتحدث فيما بعد عن اتحاد السماء والارض ، والزهرة والثمرة في « ساكونتَلَه » . ويتسم أسلوبه بالتناسق ، والاقتصاد في التعبير ، والايحائية . وكالداسه كـ « فاليكي » والشعراء الفيداويين مشهور بالتشبيهات ، وقد كتب اربع قصائد وثلاث مسرحيات . وفي أولى محاولاته وهي « رتسمْهارَه » Ritusmhara (دورة الفصول) انشد لفصول السنة الستة قصيدة وصفية غنائية تنضح بالحب . وفي القصيدة القصيرة الثانية « مفْهَدُوته » Meghaduta (رسول السحاب) يسلم المحب المهجور رسالة حب الى حبيبته البعيدة من خلال سحابة طافية . وهذه الغنائية هي خير تقدمة من أصالة كالداسه ، وبراعته الخلاقة ، وغنى خياله ، وسحره الذي أثمر ما لا يحصى من أعمال المحاكاة له . واطول قصائده قصيدة «رَغْفَسْمَه» Raguvasma ، وهي حول الملوك من السلالة الشمسية (وبينهم تجسد

الإله بوصفه رامَه) . انها في / ١٩ / قسما وتعكس كل الجوانب من ذهن الشاعر .

وفي قصيدة اقصر مؤلفة من ثمانية اقسام اسمها « كُمارَه سَمْبْهَفَه » Kumara - sambhava (ولادة إله الحرب كُمارَه) يصور الشاعر أم الكون وأباه « ديفي » Devi و « سيفَه » Siva ، حيث يشتاق كل منهما الى الآخر ، وفيها يقدم بطريقة فريدة تعبيرا عن مثاله في الحب السامي . وكتب الشاعر ثلاث مسرحيات أيضا : « مالَفيكا وأَغْنمترَه » Màlavik - àgnimitra وهي حكاية تجري في جناح الحريم عند الملك أغنمتره من سلالة سُنْفَه Sunga ، وحبكتها مليئة بالمؤثرات المشوقة والجذابة من الرقص والرسم وما الى ذلك . وفي مسرحيته الثانية « فكْرَمْ أُدْفَسِيه » Vikramorvasiya (الشجاعة تصل الى أورفَسي)، يظهر الشاعر تأثير الطبيعة في القلب المحروم من الحب . وهنا كما في عمله المسرحي الفائق « ساكُنْتَلَه » Sàkuntala يقدم الشاعر الفراق للحب الطاهر والطفل لاحكام رابطة الحب في اتحاد لا ينفصل . وبعد كالداسه ، فان كل المسرحيات من نوع « ناتِكَه » او « ناتَكَه » تسير على منوال « مالفيكا وأغنمتره » أو « ساكُنْتَلَه » .

واذا كانت ساكنتله هي النموذج البارز للمسرحية المثالية ، فان « مرْكَشَه كَتَكَه » Mirchakatika (عربة الصلصاله الصغيرة) لـ سودْرَكَه » Sudraka هي أبرز انجاز هندي في حقل المسرحية الاجتماعية. وكان يطلق على المسرحية الاجتماعية اسم « بْرَكْرَنَه » Prakrana التي تعرض مرآة الحياة وتبرز الشخصيات المستمدة من الطبقات العامة؛ وفيها تأخذ التطورات المأساوية والمؤلمة الحيز الاكبر . ويظهر سودْرَكَه امكانات هذا النمط الى أقصى حد في انتاجه اهم المسرحيات الهندية التي

هي أشد اثارة للجمهور الحديث بسبب التنوع في تشويقها ، وقصتها ، وتشخيصها ، وفكاهتها .

واتبع كالداسه شاعران مهمان أنتجا الملحمة المصطنعة بنجاح : هما « بَهَارَفي » Bharavi كاتب « كيراتا جونيه » (شيفه ✶ صيادا وارْجونه) ، و « مَغْهَه » كاتب « سيسْبا لفدهه » (مقتل سيسباله) ؛ وكلا الشاعرين يتمتع بمواهب شعرية لا تنكر ، وقد خلف مقاطع فاتنة في الحب والحياة وأوصاف الطبيعة؛ولكن معهما بدأ الميل الى تحميل القصيدة ما لا تحتمل من الاستطراد الوصفي وتقديم الافكار العلمية وابراز البراعة في أن يؤلف الشاعر الابيات الصعبة ذات المقاصد التزيينية . وحتى الكتاب الموهوبين فقد سمحوا لانفسهم أن تهيمن عليهم هذه العروض العلمية والعويصة ؛ وشرعوا يحشرون موضوعين في قصيدة واحدة بتورية طويلة الامد ، ويؤلفون القصائد التي توضح قواعد النحو أو المظاهر الصوتية المستمرة المختلفة أو المقاصد التزيينية .

وعلى حين كانت هذه التطورات غير المرغوب فيها تأخذ مكانها في الملحمة المصطنعة ، فقد كان ثمة بعض الانطلاقات الصحية في موضوعها . اذ أخذت القصيدة التاريخية تعالج الملك المعاصر أو أسرة من الملوك . والمثال البارز على ذلك هو « نهر الملوك » Ràja - tarangini ، وهي قصيدة ذات قيمة بالنسبة الى تاريخ كشمير . وكانت هناك قصائد تاريخية حول كل السلالات الحاكمة تقريبا ابتداء من زهاء القرن الحادي عشر الميلادي، الا أن لهذه القصائد عموما دفقات شعرية ورومنتية قلصت قيمتها التاريخية .

✶ شيفه Shiva : اله هندوسي يُعرف بالمدمر . (المترجم) .

وهيمن على النثر السنسكريتي الكلاسي « سنبَندهو » واستاذان بارزان هما « بانَه » Bàna (القرن السابع) و « دَنْدنْ » Dandin (زهاء ٧٠٠ م) . وقد ضاعت النماذج الاولى . وكتب بَانه قصة نثرية رومنتية تدعى « كادَمْبَري » Kàdambari التي يجتاز فيها عاشقان اكثر من ولادة ويظفران ببعضهما والـ «هَرْشَه تشَريتَه» the Harshacharita التي سرد فيها قصصا عن نفسه وعن راعيه الملكي ـ الملك «هرشه فردهنه» Harshavardhana من كاناوج . وبانه بمعرفته الموسوعية هو كذلك استاذ الكلمات الموسيقية الشفافة التي تخلق فترة بهجة لا تنتهي عند القارىء الهندي الحساس . وتبنى دندن ، وهو موسوعي المعرفة كذلك ، اسلوب البساطة والرشاقة ؛ وقصة « الامراء العشرة » Dasa - kumàra - charita قصة واقعية تعرض مرآة الحياة ولا سيما في العالم السفلي .

وعندما استثمر النثر والشعر على اتم ما يكون ، استنبط الشعراء شكلا جديدا سموه « تشمبو » champu ، وهو مزيج من النثر والشعر عالجوا به الموضوعات التقليدية . والموضوع المبتكر الذي كتب على هذا النمط هو لشاعر هندي جنوبي من القرن الثامن عشر قدم في عمله « مرآة لمميزات الكون » Visvaganàdasa الحجج المؤيدة والمعارضة لكل شيء من خلال مستعرضين للعالم ، احدهما ناقد معجب والآخر قاس .

وأصبحت خطوط التطور تسير على الاغلب في القصيدة القصيرة والكتابة التأملية ، ومجموعات الملاحظات المتفرقة أو القصائد الصغيرة ذات الموضوع الواحد ، والفنائيات ، والكتابات التعليمية ، وما الى ذلك . وأشهر مجموعة من هذا النمط هي مجموعة المئويات الثلاث من الاشعار حول السلوك المميز ، والحب ، والنزاهة لـ « بْهَرْترهري » Bhartrihari

الذي يعد كاتبا وفيلسوفا ملكيا ، وظهرت فيما بعد عدة مجموعات من الاشعار حول هذه الموضوعات ، ومنها مثلا « في السلوك المميز » وهي / ١٢٠ / قصيدة منسوبة الى سُنْدَرَبَنديه Sundrapandya تعدمجموعة ممتازة في الحكمة ، و « في الحب » وهي مجموعة أمَروكه Amaruka التي من اليسير أن تعد خير مجموعة في كل العالم السنسكريتي . وكان للشعر الغنائي عند السنسكريتيين درتان هما « رسول السحاب » لـ « كالداسه » المذكور آنفا ، وقصيدة درامية تدعى « جيتفوفنْدَه » (انشودة الرب غوفنْدَه Govinda) حول الحب بين « كرشنه» Krishna و « رادْها » Ràdhà ، من تأليف « جَيَدِيَفه » Jayadeva (زهاء ١٢٠٠ م) ، الذي هو كسابقه أصيل الخيال وحوكي الى ما لا نهاية ؛ وقد ادت القصيدة الموسيقية ـ الدرامية كذلك وظيفة الإلهام الديني للفَيْشَنَفيين Vaishanvites وكانت نموذجا للمؤلفات الموسيقية والمسرحية الراقصة وتقاليدها في كل انحاء الهند . ويشمل الشعر الغنائي كذلك مقداراً كبيراً من الصلوات ، والمدائح ، والترانيم المقدسة التي كتبها الشعراء الدينيون ، والفلاسفة . وبين المجموعات الكثيرة من الأشعار ذات القيمة التأملية ، والتعليمية ، والأخلاقية التي يمكن ان يستسلم لها التعبير المحكم في السنسكريتية على نحو رائع ، فان « الأنيابَديسَه » Anyapadesa صنف يقدم نقد الحياة والتأملات في عالم الناس وفضائلهم ورذائلهم من خلال مدح الحيوانات والطيور وما الى ذلك أو لومِها ، وهناك عملان رائعان في هذا الباب هما مجموعتا بْهَلَّتَا Bhallata الكشميري (من القرن التاسع الميلادي) ونيلَكَنْثَه ديكشِتَه Nilakantha Dikshita الهندي الجنوبي (من القرن السابع عشر الميلادي) ؛ وكان الثاني ذا ميل الى الهجاء والسخرية وترك قصائد صغيرة أخرى في النقد المباشر للمشعوذين المحترفين ، والغشاشين ، والأشخاص المزعجين ، والطفيليين ، وما الى ذلك ؛ ولكن قبل نيلكنثه كان الكشميري

الموسوعي كشمندره (من القرن الحادي عشر) الرائد في خط الهجائيات بالكثير من القصائد الصغيرة .

ومن اهم فروع الأدب السنسكريتي التي اكسبت الهند شهرة عالمية واسعة في الأزمان القديمة ادب الخرافة الحيوانية « پَنسشتنترَهْ » Panchatantra (الحيل الخمس) و « هيتوبَديسَهْ » Hitopadesa (النصيحة المفيدة) (نثراً وشعراً) ، ومن الممكن ان كل الخرافات الحيوانية في العالم قد سارت جوهرياً على منوال هذه الخرافات . وفي باب القصص أنتج عديد من الأعمال ، إلا أن أهم هذه الأعمال هو المخزن القديم للقصص الـ « بِهتَكَثَه » the Bihatakatha ، التي كُتبت أصلاً باللهجة البَيْسيتشية ، ولكنها الآن متيسرة في ثلاث ترجمات سنسكريتية متأخرة .

وكان لا بد لحقل المسرحية من اسماء متميزة تخلف كالِداسه وسودرَكَه . فقد كتب الملك هَرْشَفَنَدهَنه من كناوج (من القرن السابع) ثلاث مسرحيات منها « نَغَنَنَدا » Nagananda (ابتهاج الأفاعي) التي تدور حول موضوع فريد هو تضحية البطل بنفسه لينقذ الأفاعي من الإبادة . وفي العصر نفسه استطاعت الهند الجنوبية أن تتباهى بمسرحي ملكي هو مَهنْدرَفَرْمَه بلاّفَه من كانتشي Mahendravarma Pallava of Kanchi الذي انتج مهزلتين متألقتين ، استخدم في إحداهما العمل اليوغي الفد في دخول جسم آخر ليجعل إحدى المحظيات تتكلم الفلسفة وتتحول المفناج الى زاهدة مع التلميذ . وحاول بْهَفَبْهوتي Bhavabhuti (زهاء ٧٠٠ م) المسرحية الاجتماعية والمسرحية البطولية ، إلا ان نجاحه كان في الثانية ، حيث هلل له سيداً للرثاء لمسرحيته حول حياة رامه الأخيرة وتنازل سيتا ؛ ويتمتع تعبير

بهفبهوتي بالفزارة ، وهو أستاذ للموسيقى في السنسكريتية ، شأن بانه . وانتج فِساكهَدَتا Visakhadatta ، وهو عضو في البيت الملكي (زهاء القـرن الثامن الميلادي) ، إبداعين رئيسين في المسـرحية السياسية : « مُدْراراكْشَسَه » Mudrarakshasa (الخاتم المنقوش صانراكشسه من الخطر) حول الامبراطور الموري تشَنْدرَه ـ غوبته Chandra - gupta ووزيـره المشهور كاوتِلْيَه تشانَكْيَه Kautilya - Chànakha ، مؤلف الرسالةالشهيرة فيالسياسة الـ «أرْثَه ساسْتْرَه» the Artha Sàstra ومسرحية « الملكة وتشندره غوبته » حول القصة الداخلية عن الملك الهندي القديم تشندره غوبته الثاني فكْرَ قديته من سلالة غوبته . وفي المسرحيات الصغيرة أعطت مناجاة الحبيب الفرصة للهجاء والفكاهة ، كما هو الأمر في المهزلة ؛ وقد نشرت أربع نماذج قديمة من هذا الصنف تحت عنوان « البهانات الأربعة » The Four Bhanas ، والكثير من النماذج الجيدة التي أنتجت في الجنوب خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر إنما هي نماذج معروفة . ومن الأعمال المسرحية الفائقة والمفقودة مسرحية اجتماعية نفيسة هي بُشْبَدوشِتَكَه Pushpadushitaka يصور فيها الكاتب ربة منزل فاضلة ، تصبح لأسـباب عَرَضية مطعونة في طهارة شخصيتها . وظهرت أرض جديدة للمسرح عندما أصدر شاعر كشمير العالم بالمنطق (في القرن التاسع) مسرحيته حول المدارس الفلسفية المختلفة وهي تجادل بعضها . وفي ذلك الحين أصدر أسفاغوستا Asvagosta بعض المجموعات قبل مسرحية بوذية له ذات شخصيات مجازية . وكان كرِشْنَه مِسْرَه Krishna Misra (في القرن الحادي عشر) الكاتب الذي أنجز المسرحية المجازية لتدعو الى مدرسة أدْفَيْتَه advaita في الفلسفة وجرت بعدئذ محاكاة هذا النمط من الشعراء أصحاب القضايا في مختلف مدارس الفلسفة والدين ، وحتى في علم الطب والفلك .

وفي الأبواب المختلفة الموصوفة أعلاه ، استمر الإنتاج الغزير في القصائد والمسرحيات والقطع الأدبية الصغيرة يظهر عبر القرون . وكان العدد الذي لا يحصى من الشعراء يضم أكثر من ثلاثين امرأة . وشهد العهد الإسلامي بعض الترجمات عن الفارسية وشيئا من العناية بالإبداع السنسكريتي والأدبي من جانب المسلمين . وبمجيء البريطانيين والاحتكاك مع الأدب الغربي ، بدات السنسكريتية تتبنى بعض النزعات الغربية : القصائد الصغيرة ، والروايات ، والمسرحيات ، والسير ، والمقطوعات الهجائية ، وما شابه ذلك من الاشكال الحديثة . والهمت حركة الاستقلال الهندية الكثير من القصائد الصغيرة ، بالإضافة الى القصائد الطويلة والأعمال النثرية حول الزعماء السياسيين أمثال غاندي وتيلاك وسواهما . وظلت السنسكريتية التي هي إحدى اللغات التي تعدّد في تكوين الهند الحرة تستخدم اليوم للإبداع الشعري والمسرحي وقد حظي الكاتب الحاضر حديثاً بلقب البطولة للقصيدة السنسكريتية الطويلة التي يكتبها حول حياة قديس موسيقي شهير في الهند الجنوبية .

البراقريطية (*) :

كانت اللهجة التي تدعى مهارا شتري Mahàràshtri في « دِكَن » Dekkan من اقدم الأشكال البراقريطية او الشعبية السنسكريتية ، وقد تكرست للشعر وأقدم أدب فيها مقتطفات أدبية مختارة تدعى « غاثا ـ سَبْتَسَتي » Gatha - Saptasati وتضم / ٧٠٠ / قصيدة غنائية في الحب وأشعاراً وصفية متفرقة جمعها الملك هالَه ساتفهانه Hàla Satavahàna في القرن الثاني او الثالث للميلاد . وتشبهها

(*) البراقريطية : إحدى او كل اللغات او اللهجات الهندية القديمة غير السنسكريتية . (المترجم)

مجموعتان اخريان هما « فاجّالاغه » Vajjàlagga و « غَتْكوسَه » Gathakosa . وهذه الأشعار البراقريطية إنما هي أمثلة على الأسلوب الحلو ، وهي تدور حول موضوع الحب ، وقد شكلت مصادر اجتذبت اليها الشعراء الغنائيين اللاحقين . وفي رومانس الملك هاله نفسه قصيدة قصصية بالبراقريطية تدعى « ليلفَلْتي » Livalti . ومن خلال البراقريطية انتجت كذلك الملاحم الاصطناعية السنسكريتية ، وافضل مثال عليها « بناء الطريق » . وفي المسرحية حيث كانت تستخدم البراقريطية دائما ، كان النمط الشامل في البراقريطية يدعى « سَتّاكه » Sattaka وقد تطور فيما بعد . وانتج اليانيّون (**) بعض الأعمال الدينية القيمة والكبيرة بالبراقريطية ، ومنها « كوفَلَيْمالا » Kuvalaymàlà (في القرن الثامن) .

وفي البراهمية ، وهي التطور اللغوي الشعبي التالي ، ظهرت أعمال على طراز القصائد السنسكريتية والبراقريطية وكان إسهام اليانيين بوجه خاص كبيراً في هذا الأدب . وبقطع النظر عن البراهمية فان اللغات العامية الهندية الآرية الحديثة في الشمال بدأت بالظهور منذ القرن الحادي عشر الميلادي وما بعد : المرَثية في الجنوب ، والكشميرية والبنجابية والرجستانية والسندية والفجراتية في الشمال والغرب ، واللهجات الهندية المختلفة في الوسط ، والبنغالية والبِهَرية والأورية في الشرق . وتنتمي اللغات المصقولة في الجنوب وهي التميلية والتيلوغوبة ، والكنّادية ، والملايلمية الى الأسرة الدرَفِدية ولها ادب قديم ، ولا سيما منها التميلية .

(**) اليـاني Jain : أحد اتباع اليانية وهي دين هندي نشا في القرن السادس ق.م يقوم على تحرير الروح بالمعرفة والايمان وحسن السلوك . (المترجم)

إن الجهود الأدبية في كل هذه اللغات اخذت شكل الآثار المترجمة والمعدلة عن السنسكريتية أو الأعمال الأصلية التي تدور حول موضوعات من الأدب السنسكريتي ؛ فأدب هذه اللغات إذن هو توسيع للسنسكريتية. ولا توجد بين هذه اللغات لغة ليست عندها « رامايَنَه » و « مهابهارَتَه » خاصتان بها أو أعمال بنية عليهما ؛ والواقع أن بعض الرامايَنات العامية يستحق من الحب ما يستحقه الأصل السنسكريتي ؛ ومنها مثلاً « رامانيه كمبر » بالتميلية و « رامانيه تلسداس » بالهندية . وخضع الأدب في كل هذه اللغات لثورة منتظمة بتأثير من الاحتكاك بالغرب : فنشأت أولى الأشكال الجديدة في الشعر والمسرحية على الطراز الغربي في كل الآداب . وتعرفت الآداب الهندية الى الشعر المرسل ، والسونيتة ، والقصيدة الغنائية القصيرة . ثم تأثرت الكتابة بالأفكار الجديدة للإصلاح الاجتماعي ؛ فظهرت المسرحيات الاجتماعية والتمثيليات الهزلية والمقطوعات الهجائية . وبنشوء القومية والصراع من أجل الحرية اصبح حب الوطن ملهماً ، وأعيد اكتشاف الماضي وروح البلد ؛ والأيديولوجيات السياسية التي تدعو الى المساواة وتكتسح الغرب هيمنت على الهند كذلك ، وظهر بين الكتّاب الشباب نوع جديد من الكتابة التقدمية اخذت تنهار امام هجومه النماذج التقليدية والمثل القديمة . وهذه ، على اية حال ، نزعة جديدة وما يزال مبكراً جداً تبيان اهمية هذا النشاط الأدبي الهائج المعاصر أو التنبؤ بامكان أن ينشأ عنه تناغم هندي أصيل ومتميز . ومن الأشكال الأدبية أصبحت القصة القصيرة شعبية الى أقصى الحدود ؛ وتأتي الرواية بعدها . وفي الشعر والمسرحية ، كان نجاح الشعر أكبر ، رغم انه لا يمكن القول إن الشعر العظيم وافر . اما المسرحية ، التي واجهت الشلل أمام السينما ، فانما ترعاها الآن الإذاعة والأكاديميات وقد تسترد العافية .

* * *

ما الفن ؟

بقلم رابندرات طاغور
• ترجمة : محمد جديد

اننا نقف أمام هذا العالم الكبير وجها لوجه ، على تعدد في جوانب علاقتنا به ، ومن هذه الجوانب ضرورة العيش : فنحن نضطر الى حراثة الارض ، والبحث عن الغذاء والكساء ، ولا بد أن تزودنا الطبيعة بالمادة من اجل كل شيء . ولما كان لا بد لنا أن نكدح ابدا لاشباع حاجاتنا ، فقد غدونا في تماس دائم مع الطبيعة . وكذلك يشكل الجوع والعطش وكل حاجاتنا الطبيعية ، قوام علاقتنا بهذا العالم الكبير .

ولكن لنا عقلا أيضا ، وهذا العقل يبحث عن غذائه الخاص ، اذ ان له هو أيضا حاجاته . فعليه أن يعثر على معنى الاشياء . فهو يواجه جملة متنوعة من الحقائق ، وهو يتعرض للتشويش والاضطراب حين لا يستطيع

ان يعثر على مبدأ موحد يبسط تنوع الاشياء . والانسان مطبوع على نحو لا يستطيع معه ان يكتفي بالحقائق ، بل لابد له ان يجد قوانين معينـــة تخفف عنه عبء العدد والكم المجردين .

ومع ذلك فهناك بعد (أنا) ثالثة الى جانب الأنا الطبيعية والذهنية ، الا وهي الأنا النفسية . وهذه الأنا لها ميولها ، ولها موضوعات نفورها ، وهي تبحث عن شيء يشبع حاجتها الى الحب ، وهذه الأنا النفسية تنتمي الى المجال الذي نكون فيه متحررين من كل ضرورة ، حيث لا يكون هناك تأثير لحاجات الجسد والعقل ، وحيث لا يكون ثمة تساؤل عن الفائدة والغرض . وهذه الأنا النفسية هي أسمى ما في الانسان ، ولها علاقاتها الخاصة الشخصية، بالعالم الكبير، وهي تبحث عن الاشباع الشخصي فيه.

أما عالم العلوم الطبيعية فليس بعالم الواقع ، وانما هو عالم القوى المجرد . ونحن نستطيع ان نستفيد منه بمعونة عقلنا ، ولكننا لا نستطيع أن ندركه بروحنا. وهو يشبه مجموعة من العمال اليدويين الذين لايكونون، حين يصوغون لنـــا أشيـــاء في صـــورة كيانات شخصية الا مجرد ظلال بالقيـــاس الينـــا .

ولكن هناك عالما آخر بعد ، له واقع بالقياس الينا . فنحن نراه ، ونشعر به ، ونسهم به بكل أحاسيسنا . ومع ذلك فنحن لا نستطيع ان نفسره ونسبره ، وهو يظل من أجل ذلك خفيا علينا ابدا . وانما نستطيع أن نقول فحسب ، مأخوذين ببهجة المعرفة : « هانتذا هنا ! » .

وهذا هو العالم الذي تعرض عنه العلوم الطبيعية ، والذي يتخذ فيه الفن مقعده . وحين يتاح لنا ان نجيب عن سؤال ما الفن ، فسوف نعلم أيضا اي نوع من العوالم عسى أن يكون ذلك العالم الذي يعـــد الفن ويثق الصلة بـــه .

على أن هذا ليس بالسؤال الهام في حد ذاته . ذلك لان الفن ينشأ كالحياة ذاتها ، من دافع خاص به ، والانسان يستمتع به دون أن يستجلي ماهيته على نحو دقيق ، وربما كان في وسعنا أن ندع هذه المسألة تغفو بهدوء في قاع الوعي حيث يمكث كل شيء ويتغذى في الظلام . ولكننا نعيش في عصر ينقلب فيه عالمنا راسا على عقب من كل جوانبه ، ويجر الى السطح ما كان خفيا في القاع ، بل اننا نضع واقعة (الحياة) ذاتها ، وهي الداخلة بمجملها في حيز اللا شعور ، تحت مبضع العلم ـ على حساب الحياة ذاتها . اذ نحول هذه الحياة من خلال بحثنا الى انموذج متحفي ميت .

لقد طرح سؤال (ما الفن ؟) في كثير من الاحيان ، واجيب عنه بطرق مختلفة . وقد دابت مثل هذه المناقشات على أن تدخل شيئا من الغرض المقصود الواعي الى مجال يتسم فيه الابداع والاستمتاع على حد سواء ، بالعفوية ، ولا يكونان الا متوسطين بين الشعور واللاشعور ، وهي ترمي الى تزويد حكمنا الفني بمقاييس محددة كل التحديد . وهكذا نسمع في هذه الايام قضاة الفن يصدرون ، بموجب قواعد انشأوها بأنفسهم ، حكمهم المدمر على ما كان مشهودا له بالعظمة والخلود منذ قرون .

وقد وصل هذا التكرير للاجواء في مجال نقد الفن ، الذي يرجع أصله الى الغرب ، الى البنغال ايضا من ساحلنا ، وهو يعكر سماءنا الصافية بالضباب والسحب . فقد اخذنا نحن ايضا نتساءل هل ينبغي أن نحكم على ضروب الابداع في الفن تبعا لمدى ملاءمتها لأن تغدو مفهومة على نطاق عام ، أو تبعا لنوع فلسفة الحياة التي تتضمنها ، أو لاسهامها في حل قدر كبير من مشكلات العصر الكبرى ، او لتعبيرها عن شيء خاص بروح الشعب الذي ينتمي اليه الادب . واذاً فحين يكون الناس جادين

كل الجد في وضع معايير ومقاييس للفن لا صلة لها البتة بطبيعته ، وحين يحكم المرء على روعة نهر من ناحية القناة ، إن صح التعبير ، لا نستطيع ان ندع الامور تجري على اعنتها ، بل نضطر الى التدخل في المناقشة .

فهل يحسن بنا أولا أن نعرف مفهوم « الفن » ؟ ولكن حين يحاول المرء تعريف الاشياء الحية فانما يعني هذا في الاساس انه يحاول أن يضيق مجال نظره ليستطيع أن يرى بمزيد من الوضوح . وليس الوضوح بالجانب الوحيد أو الاهم من جوانب الحقيقة بصورة مطلقة . فالمصباح الباهر يعطينا صورة واضحة ولكنه لا يعطينا صورة كاملة . وحين يكون علينا أن نتعرف على عجلة في حالة الحركة لا يهمنا ألا نستطيع أن نحصي اعدادها . وحين لا يكون محور المسألة دقة شكل العجلة ، بل سرعة حركتها ، فلا بد لنا أن نكتفي بصورة للعجلة فيها شيء من الغموض . وذلك أن الاشياء الحية تنشأ من خلال ارتباط وثيق مع بيئتها ، وكثيرا ما تضرب جذورها عميقة في الارض . ونحن نستطيع ، في غمرة حماستنا للمعرفة ، أن نقطع جذور الشجرة واغصانها ، ونحولها الى كتلة من الخشب تمكن دحرجتها بسهولة أكبر من صف الى صف ، وعرضها في كتاب مدرسي . ولكن لا يستطيع المرء أن يقول بلا ريب إن هذا الجذع الخشبي يعطي صورة اصح عن الشجرة من حيث هي كل ، لانها تقع أمام كل العيون عارية وواضحة .

ومن أجل ذلك فانا لا اريد أن أحاول تحديد مفهوم الفن ، بل اريد أن اتساءل عن اساس وجوده ، وأن أحاول أن أستكشف هل يوجد من أجل أي غرض اجتماعي ، أو ليهيء لنا متعة جمالية ، أم انه نشأ من أجل التعبير عن طبيعتنا الخاصة .

لقد اختصم الناس زمناً طويلا في كلمـة « الفن للفن » التي اسيء الظن بها عند طائفة من النقاد الغربيين . وتلك آية على ان المثال التنسكي لعصر المتطهرين (البيوريتان) يعود من جديد حيث تعد المتعة من حيث هي غرض في حد ذاتها إثما . ولكن كل نزعة تطهرية إنما هي ردة فعل . وهي لا تستطيع أن ترى الحقيقة بعين متجردة ، ولا في صورتها الاصلية ، بناء على ذلك . فعندما تفقد المتعة صلتها المباشرة بالحياة ، وتزداد ، في عالم تقاليدها الذي تصوغه صياغة مفتعلة شاقة ، نزوعا الى الاصطفاء والخيال على نحو مطرد ، عند ذلك تأتي الدعوة الى التعفف ، التي ترفض السعادة على انها احبولة الفساد . ولست اريد ان استرسل في تاريـخ الفن الحديث ، فأنا لا اشعر اني اهل لذلك على الاطلاق ، ومع ذلك فأنا استطيع أن اقر حقيقة عامة ، وهي ان الانسان حين يحاول ان يقمع دافع المتعة عنده ، وان يحوله الى مجرد دافع الى المعرفة او عمل الخير ، فلا بد ان يكون السبب الكامن وراء ذلك ان قدرته على الاستمتاع قد فقدت نضارتها الطبيعية وصحتها .

على أن فلاسفة الجمال في الهند القديمة لم يكونوا يجدون حرجا في القول إن المتعة ، اي المتعة البعيدة عن الانانية ، هي روح فن الشعر . ولكن يجب ان تفهم كلمة المتعة فهما صحيحا ، فعندما نحللها يعرض لنا طيفها سلسلة لا حصر لها من الخطوط يتباين لونها وحدتها الى حد لا نهاية له باختلاف العوالم . وذلك أن عالم الفن يتضمن عناصر يبدو بوضوح تام انها لا تنتمي إلا إليه ، وترسل اشعة لها طاقتها الضوئية الخاصة ، وتفردها ، ومن واجبنا ان نميزها ، وان نتتبع اصلها ونشوءها .

ان أهم الفروق بين الحيوان والانسان تتمثل في ان الحيوان يكاد يكون حبيس حدود حاجاته ، اذ ان الجزء الاعظم من نشاطه يعد ضروريا

للمحافظة على النفس وللمحافظة على النوع ، وهو مثل التاجر الصغير ، لا يحقق ربحا كبيرا في سوق الحياة ، اذ لا بد أن يؤدي الجزء الرئيسي من دخله فائدة الى المصرف . وهو يحتاج الى الجزء الاكبر من وسائله ليطيل امد حياته . ولكن الانسان تاجر كبير في سوق الحياة ، اذ انـه يكسب اكثر كثيرا جدا مما يضطر الى انفاقه مطلقا ، ومن أجل ذلـك تمتاز حياة الانسان بفيض هائل من الثروة يعطيه الحرية في التحلل من عبء المسؤولية والفائدة الى حد كبير . وتنضم الى مجال حاجاته قطاعات واسعة تعد موضوعاتها غرضا في حد ذاته .

وتحتاج الحيوانات الى معلومات محددة تضطر الى استعمالها من أجل أغراض حياتها ، ولكنها تكتفي بذلك أيضا . فعليها أن تتعرف الى بيئتها لتتمكن من العثور على المأوى والغـذاء ، وعليهـا أن تتعرف الى خصائص أشياء معينة لتستطيع أن تبني لنفسها المساكن ، وأن تتعرف الى علائم الفصول المختلفة لتستطيع التكيف مع التبدل . وكذلك يحتاج الانسان الى معارف محددة ليستطيع أن يعيش ، ولكن الانسان يتمتع بفيض يستطيع أن يقوله حياله بفخر : المعرفة هنا من أجل المعرفة ، وهذه المعرفة تحقق له سرورا محضا ، لأنها هي الحرية ، وهذا الفائض هو الذخيرة التي يعيش منها علمه وفلسفته .

ثم ان الحيوان يمتاز أيضا بقدر معين من الغيرية ، غيرية الابوين ، وغيرية القطيع وخلية النحل . وهذه الغيرية ضروريـة ضرورة مطلقـة للمحافظة على النوع . ولكن الإنسان يملك المزيد . والحق أنه مضطر الى أن يتحلى بالفضيلة أيضا لان ذلك ضروري من أجل النوع ، ولكنه يتجاوز ذلك الى حد بعيد ، فليست فضيلته بالغذاء الضئيل الذي يكفي لمجرد إطالة عمر حياته الاخلاقية على نحو بائس . وهو يستطيع أن يقول ومعه

كل الحق انه يفعل الخير من أجل الخير وعلى هذا الفنى بالفضيلة يقوم اساس اخلاقية الانسان ـ وهي الفضيلة التي لا تقدر الإخلاص لانه هو السياسة الافضل بل لأنه اكثر قيمة من السياسة ولأنها تستطيع أن تبذله على الرغم من كل السياسات .

وكذلك يرجع أصل فكرة « الفن للفن » الى نطاق الفن هذا . ولذلك فنحن نريد أن نحاول تحديد ماهية النشاط الذي ينبثق الفن من فيضه .

فمن الحاجات الموجودة عند الانسان كما هي موجودة عند الحيوانات الحاجة الى التعبير عن مشاعر المتعة والاستياء ، والخوف ، والغضب ، والحب ، أما عند الحيوانات فقلما تتجاوز هذه الضروب من التعبير عن للشعور حدود المنفعة ولئن كانت تمتد عند الانسان ايضا بجذورها الى غرضها الاصلي فهي تتطاول محلقة في الهواء بعيدا عن قاعها وتمد اغصانها في كل الاتجاهات ، بعيدا في السماء التي لا نهاية لها . والانسان يتمتع بمخزون من طاقة الشعور لا يستهلكه من أجل المحافظة على الذات . وهذا الفيض يبحث عن متنفس له في الابداع الفني ، لأن حضارة الانسان تقوم على فيضـــه .

والمقاتل لا يكتفي بالقتال الذ ي ترغمه عليه الضرورة إذ ان لديه ايضا حاجة الى التعبير عن وعيه القتالي المصعد عن طريق الموسيقا والزينة ، وذلك أمر لا يعد غير ضروري فحسب ، بل يعد في ظروف معينة انتحاريا على وجه التحقيق . والإنسان ذو التدين الشديد لا يمجد معبوده بكل الخشوع فحسب ، بل يقضيه شعوره الديني التعبير عن طريق ابهة المعبد وكثرة الطقوس التعبدية . فحين يستثار في قلبنا شعور يتجاوز الى حد بعيد ما يمكن ان ينطوي عليه الموضوع الذي اثاره ترتد موجاته عائدة الينا من جديد وتوقظ وعينا بأنفسنا . وحين نكون فقراء يكـون كل

انتباهنا موجها نحو الخارج ، نحو الاشياء التي لا بد لنا من تحصيلها لاشباع حاجاتنا . ولكن حين تكون ثروتنا أكبر من حاجاتنا يرتد ضوءها عائدا إلينا ونتمتع بشعور يغرينا وقوامه اننا اغنياء ولذلك يتفق أن يكون الانسان وحده ، من كل المخلوقات الاخرى ، هو الذي يعرف نفسه بنفسه لان دافع المعرفة لا يستهلك ذاته في الخارج بل يرتد اليه ذاتـه وهو يشعر بشخصيته شعورا اكثر حـدة من المخلوقات الاخرى لان قدرتـه على الاحساس لا تستنفذها اشياء خارج ذاته ، وهذا الوعي بشخصيته يبتغي التعبير عن نفسه ، ومن أجل ذلك يكشف الانسان في الفن عن نفســه ذاتها ، لا عن الأشياء . أما هذه فمكانها في كتب التعليم حيث لا يكون للمرء بد من التخلي عن ذاته تماما .

وانا أعلم أن بعض الناس قد يحس بصدمة حين أستعمل كلمـة (الشخصية) التي تحمل معنى واسعا جدا . فمثل هذه الكلمات غير المحددة يمكن أن تنطوي على مفاهيم لا تتباين حجما فحسب ، بل تتباين نوعا . وهي كمعاطف المطر المعلقة في القاعة وراء باب المبنى ، ويمكن أن يذهب بها الزوار الشاردون الذين لا حق لهم في ملكيتها .

ولا يكون الإنسان بعد هو ذاته تماما ، بحكم معرفته ، اذ انـه لا يكشف عن طبيعته من خلال معرفته المجردة ، ولكنه يعد ، بحكم ما له من شخصية ، من العضويات التي تتمتع ، بطبيعتها ، بالقدرة على اصطفاء اشياء من محيطها ، والاستئثار بها ، كما أن له طاقة جذب وطاقة صد ، لا يكدس بها الاشياء من حوله فحسب ، بل يبرز بها ذاته أيضا . على أن أولى طاقات الإبداع التي تحول الاشياء في ذاتنا المفعمة بالحياة ، انما هي طاقات الشعور . والانسان المتدين يعد من حيث هذه السمة شخصية من الشخصيات ، ولكنه لا يكونها من حيث هو مجرد رجل لاهوتي ،

فاحساسه تجاه الرباني احساس مبدع ، ولكن مجرد معرفته بالرباني لا يمكن أن تتحول في كيانه ، اذ يفتقر الى شرارة الإحساس الإبداعية .

ونحن نريد ان نوضح لأنفسنا مم تتألف هذه الشخصية ، والى اي نوع تنتمي علاقاتها بالعالم الخارجي . فهذا العالم يبدو لنا وحـدة ، لا مجرد حزمة من الطاقات غير المرئية . وهذا ما يدين بالجزء الاعظم منه الى تأملنا وفكرنا الخاص . وانما عالم الظواهر هذا عالمُ الإنسان . وهو يكتسب ملامحه المميزة بالنظر الى الشكل واللون والحركة من خلال نطاق إحساسنا وخصائصه ، وهو هذا الذي حصلته وانشأته وحددت معالمه حواسنا المحدودة ، لنا على وجه التخصيص . وليست العوامل المؤثرة فيه هي الطاقات الفيزيائية والكيميائية فحسب ، بل هي طاقات الإحساس البشري ايضا ، ذلك لأنه عالم الإنسان ، وليس عالما مجردا للفيزياء أو ما وراء الطبيعـة .

وهذا العالم الذي يكتسب صورته من خلال صورة إحساسنا هو وحده العالم غير الكامل الصادر عن حواسنا وعقلنا ، وهو يتردد علينـا ضيفا ، لا قريبا . ونحن لا نتملكه كل التملك إلا في مجال شعورنا . وحين يؤثر فيه على الدوام حبنا وكراهيتنا ، ومتعتنا وألمنا ، وخوفنا واندهاشنا يغدو جزءا من شخصيتنا ، وهو ينمو يتغير مثلما ينمو ونتغير ، وإنما نعد كبارا أو صغارا بمقدار ما نتمثله . ولو أن هذا العالم تلاشى لفقـدت شخصيتنا كل مضمونهـا .

وتمثل أحاسيسنا عصارات المعدة التي تحول عالم الظواهر هذا الى عالم داخلي للمشاعر ، ومع ذلك فهذا العالم الخارجي ايضا له عصاراته الخاصة التي تتسم بخصائصها المميزة ، التي يبعث بفعلها الحركة في

حياتنا الشعورية . والأدب يتضمن مثل هذه العصارات . فهو يقدم الينا تصورات حافظت على حياتها عن طريق المشاعر ، كما أن طبيعتنا تستطيع أن تتقبلها على أنها قوام الحياة .

أما الرواية المجردة للوقائع فليست أدبا . لان الوقائع المجردة لا علاقة لها بحياتنا الداخلية . فلو كرر المرء علينا الحقائق دائما ، كالقول ان الشمس مستديرة ، وان الماء شفاف ، وان النار حارة ، لكان هذا مما لا يطاق . ولكن وصف جمال شروق الشمس لا يفقد اهميته قط بالقياس الينا . ذلك لان موضوع اهتمامنا الدائم هنا ليس الواقعة ، بل معاناة شروق الشمس .

وتعلمنا قصائد الأوبانيشاد اننا نحب الثروة لا من أجل الثروة ، بل من أجل أنفسنا . وهذا يعني اننا نشعر بأنفسنا ذاتها من خلال ثروتنا ، ولذلك نحبها . والاشياء التي تثير مشاعرنا إنما تبعث شعورنا بذواتنا ، فكأننا نمس وتر الجنك ، فان كان المس ضعيفا جدا لم نشعر بشيء آخر سوى المس ذاته ، ولكن حين يكون قويا ارتد الينا في انغام وزاد في وعينا .

وهناك عالم العلوم الطبيعية . الذي يفارقه كل ما هو شخصي . وهنا لا يكون لمشاعرنا وجود . غير أن علاقتنا تتصل شخصيا بعالم الواقع الكبير الفسيح . وما يجب علينا ليس أن نتعرف اليه ، ثم نطرحه جانبا ، بل يجب أن نشعر به ، لاننا حين نشعر به نشعر بأنفسنا .

ولكن كيف نستطيع أن نعبر عن شخصيتنا التي لا نعرفها إلا عن طريق شعورنا ؟ فالعالم الطبيعي يستطيع أن يقرر ما تعلمه عن طريق التحليل والتجربة . ولكن ما لدى الفنان مما يقال ، لا يستطيع أن يعبر عنه ببساطة عن طريق الشرح التعليمي . فلكي أقول ما أعرف عن الوردة تكفيني أبسط اللغات ، ولكن الامر يختلف كل الاختلاف حين أريد أن أقول

ما أحس به تجاه الوردة . وليس لهذا علاقة بالحقائق الخارجية أو قوانين الطبيعة ، وانما هو مسألة من مسائل الحس الجمالي التي لا يمكن ادراكها إلا عن طريق الإحساس بالجمال . ولذلك يقول معلمونا الأولون ان الشاعر لا بد أن يحتاج الى كلمات لها عبيرها الخاص ولونها الخاص ، لا تنطق فحسب ، بل ترسم وتغني . ذلك لان الصور والاغاني ليست مجـرد حقائق ، وإنما هي تجاريب شخصية ، وهي ليست هي ذاتها فحسب ، بل تعبر أيضا عن ذواتنا . وهي تستعصي على التحليل ، كما أن لها مدخلا مباشرا الى قلبنا .

ولا بد لنا أن نسلم بلا ريب أن الانسان يكشف عن شخصيته في عالم النفعي ايضـا ولكن الكشف عن الـذات هنا ليس غرضـه الاول والجوهري . ففي الحياة اليومية ، حيث تتحكم فينا خاداتنا في معظم الاحيان ، نكون مقتصدين في ذلك ، لان وعينا لذواتنا يكون هناك في حالة الجزر ، اذ يكون على جانب من الوفرة يكفي لدفعه الى الانزلاق في مسارات عادته ، ولكن حين يستقيظ قلبنا يقظة كاملة في غمرة شعور كبير آخـر تكون شخصيتنا في إبان مدها . عند ذلك يتاح لها أن تكشف عن أعمق جوهر فيها ـ من اجل الكشف فحسب . ثم يأتي الفن ، ونحن ننسى مقتضيات الضرورة ومزايا الجانب النفعي ـ هنالك تحاول أبراج معبدنا أن تقبل النجوم ، وانغام موسيقانا أن تسبر عمق ما لا يمكن التعبير عنه .

وإنما تتسم طاقات الإنسان التي تجري في مسارين منفصلين ، مسار المنفعة ومسار الكشف عن الذات ، جنبا الى جنب ، بالنزوع الدائـم الى التلاقي والاتحاد . وتتراكم حول الاشياء التي نستعملها ، شـيئا فشيئا ، طبقة كاملة من المشاعر تدعو الفن الى الكشف عنها . وهكذا يتجلى كبرياؤه وحبه في سيف المحارب المزدان ، ويتجلى في قدح الخمر المتألق روح الاخوة التي تشيع في مآدب المهرجانات .

وفي العادة لا يتميز مكتب المحامي بالجمال بوجه خاص ، وهنا أمر مفهوم . ولكن في المدينة ، حيث يُزهى البشر بحياتهم المدينة ، لا بد ان تعبر المباني بطرازها المعماري عن هـذا الزهو بالنفس . ولما نقـل مقر الحكومة البريطانية من كلكتا الى دلهي ، وأصبحت هذه هي العاصمة ، تشاور القوم في الاسلوب المعماري الذي ينبغي اتخاذه في المباني ، فكان بعضهم الى جانب الاسلوب الهندي الخاص بالعصر المغولي ، وهو الاسلوب الذي انبثق عن التئام الروحين المغولية والهندية . وقد أدرك القدم في ذلك حقيقة مفادها ان كل فن أصيل مرده الشعور . وكانت دلهي المغولية و (آجرا) المغولية تعبران في مبانيهما عن شخصية إنسانية . وذلك ان أباطرة المغول كانوا بشرا ، لا مجرد موظفين اداريين . وقد عاشـوا ، وماتوا ، وأحبوا ، وقاتلوا ، في الهند . على ان تذكار حكمهم لا يعيش في أنقاض المنشآت والمباني الرسمية ، بل في الاعمال الفنية الخالدة ، لا في فن العمارة وحده ، بل في الرسم والموسيقا والصناعات اليدوية الفنية ، في الحجر والمعدن وفن النسيج . أما الحكومة البريطانية فليس لها شيء شخصي ، فهي رسمية ، وبناء على ذلك فهي مجردة ، وليس لها شيء تعبر عنه بلغة الفن الاصيلة . ذلك لان القانون ، والبراعة الآلية ، والاستغلال ، كل ذلك لا يتشكل في ملاحم بطولية تصاغ من الحجر . وقد حاول اللورد ليتون (١) ، أن يقلد احد الاحتفالات الرسمية المغولية ، وهو استقبال الدوربار . ولكن مثل هذه المهرجانات الرسمية انما كانت أعمالا فنية يرجع أصلها الطبيعي الى العلاقة الشخصية المتبادلة بين الشعوب ومليكه. وحينما تقلد تحمل كل امارات الافتقار الى الاصالة .

---

(١) Bulwer - Lytton ابن الشـاعر ادوارد بلور ، وهو نفسـه شـاعر (١٨٧٦ ـ ١٨٨٠) نائب الملك في الهند .

(٢) الدوربار ، أو الداربار ، بالفارسية ، استقبال عام يقيمه الامراء المغول .

اما كيف يمكن التعبير عن الملاءمة للغرض ، وعن الشعور ، في أشكال مختلفة ، فذلك ما نراه حين نقارن لباس الرجل بلباس المرأة . فالرجل يتجنب بصورة عامة كل شيء زائد عن الحاجة ، مما يتخذ لمجرد الزينة ، على حين تختار المرأة ، بفطرتها ، في مقابل ذلك ، ما هو تزييني ، لا في لباسها فحسب ، بل في سلوكها ، وفي مجمل طراز حياتها ، اذ لا بد ان تكون جميلة متناسقة ، لتكشف عما هي عليه في الحقيقة . ذلك لأنها تعد ، بحكم المهمة التي تضطلع بها في هذا العالم أكثر اتساما بسمة الواقـع الملموس والسمة الشخصية ، من الرجل ، ولا ينبغي ان تقدر بحسب المنفعة ، بل تبعا للبهجة التي تمنحها ، ولذلك فهي معنية دائما بالتعبير عن شخصيتها ، لا عن مهنتها .

ولكن لما كان الهدف الرئيسي للفن ايضا هو التعبير عن الشخصية ، وليس عن أي مسألة تجريدية او تحليلية ، فانه يستخدم بالضرورة لغة التصوير والموسيقا . ولقد ساقنا هذا الى افتراض ان ابداع الجمال هو هدف الفن . ولكن الجمال في الفن ليس إلا وسيلة ، وما هو بالمضمون الكامل والاخير .

وكثيرا ما ناقش القوم نتيجة لذلك مسألة هل يمثل الشكل العنصر الجوهري للفن اكثر من المادة . وبمثل هذه المناقشات قلما يصل المرء الى الهدف ، اذ يكون كمن يريد ان يملأ بالماء برميلا لا قعر له . ذلك لأن المرء ينطلق هنا من تصور مؤداه أن الجمال هو الهدف الاخير للفن ، ولما كانت المادة في حد ذاتها لا يمكن ان تتسم بسمة الجمال ، فان الناس يتساءلون الا يمثل الشكل العامل الجوهري في الفن .

ولكننا لن نكشف عن الجوهر الحقيقي للفن ابدا عن طريق التحليل . ذلك لأن المبدأ الحقيقي للفن هو مبدأ الوحدة . فحين نريد ان نعرف

القيمة الغذائية لأطعمة معينة نضطر الى البحث في الاجزاء التي تتألف منها ، ولكـن قيمتها الذوقيـة تكمن في وحدتهـا ، وهي تستعصي على التحليل . على أن كلا من الشكل والمادة من التجريدات التي نفترضها . أما المادة فتدخل ، اذ اخذت على حدة ، في مجال التأمل الخاص بعلوم الطبيعة ، وأما الشكل فيخضع ، بهذا الاعتبار ، لقوانين علم الجمال . ولكن حين يكونان كلا لا يقبل الفصل ، يجدان قوانين تناغمهما ضمـن شخصيتنا التي هي مركب عضوي من المادة والشكل ، ومـن الافكـار والاشياء ، ومن الموضوعات والاحداث .

ومن هنا نرى أن الأفكار المجردة جميعا لا مكان لها في الفن الحقيقي. ولكي تحصل على مدخل اليه فلا بد لها أن تتخذ صورة شخصية . وهكذا يتفق أن يحاول فن الشعر اختيار كلمات لا تفيد في مجرد البيان فحسب وتسهتلك بالاستعمال الدائم ، بل يكون لها حق الإقامة في قلوبنا . ومثال ذلك أن الكلمة الألمانية **Bewu Btsein** (الوعي) لم تنتقل بعدُ من مرحلة الشرنقة الى حياة الفراشة ولذلك يندر ورودها في الشعر ، على حين تتميز الكلمة الهندية المقابلة لها **cetana** ، بطاقة حيوية ، وتجد مكانا حميما جدا في الشعر . وفي مقابل ذلـك تعد الكلمة الألمانيـة (**Lyefühl** ـ شعور) كلمة يجري فيها دم الحياة ، ولكن الكلمة البنغالية المقابلة لها **anubhuti** لا تجد مدخلا الى الشعر لأن لها معنى فحسب ، وليس لها عبير ، وكذلك يوجد أيضا حقائق من علم الطبيعة ، ومن الفلسفة اكتسبت لون الحياة ومذاقها ، وأخرى بقيت تجريدية لا شخصية ، وما دامت كذلك فلا بد لها أن تظل ، كالخضار النيئة ، خارج مأدبة الفن . وما دام التاريخ يتخذ علـوم الطبيعة مثالا له ، ويتحرك ضمن حدود التجريـد فسيظل خارج مجال العمل الادبي ، ولكن حين يصور احداثا يقف مع

الملحمة على صعيد واحد ، لأن تصوير الاحداث يقرب الينا العصر الذي حدثت فيه الاحداث تقريبا تشخيصيا ، وعن طريقه يغدو ذلك العصر حيا بالقياس الينا ، ونحن نحس بنبضه .

وتقف شخصيتا العالم والإنسان إحداهما حيال الاخرى موقف الصديقين اللذين يتبادلان أعمق أسرارهما . أما العالم فيسأل الإنسان الداخلي : « اي صديقي ، أو تراني ؟ أو تحبني ؟ ـ لا كما تحب من يؤمن لك الغذاء والمتعة ، ولا كما تحب من اكتشفت قوانينه ، بل كما تحب كيانا شخصيا ؟ » .

ويجيب الفنان قائلا : « اجل إني لأراك ، وإني لأعرفك ، وأحبك ـ لا لأني احتاج اليك ، ولا لأني اريد ان اسخر قوانينك من أجل أغراضي الخاصة بالسيطرة ، وإني لأعرف الطاقات التي تحدث اثرها فيك وتبعث فيك الحركة ، والتي تؤدي الى السلطان ، ولكن ليس هذا ما يعنيني ، وإنما أراك واحبك حيث تكون مشابها لي » .

ولكن أنى لنا أن نعرف ان الفنان قد أحاط بهذه الأنا العالمية ، ونظر اليها وجها لوجه ؟

إننا حين نلقى امرءاً اول مرة ، ولم نصادقه بعد ، نلاحظ عدداً لا يحصى من الملامح غير الجوهرية التي تجتذب انتباهنا لدى النظـرة الاولى . وفي غمرة هذا الخليط المضطرب من التفاصيل نضيع هذا الذي يُفترض أن يغدو صديقنا .

ولما رست سفينتنا على الساحل الياباني كان بين المسافرين ياباني عائد من رانغون الى وطنه ، على حين كنا نحن الآخرين نطأ هذا الساحل أول مرة في حياتنا . وكان هناك فرق كبير في الاسلوب الذي كنا نرصده به

بأبصارنا . لقد كنا نشاهد كل خصوصية صغيرة ، وكان عدد لا حصر له من الاشياء التي لا أهمية لها تجتذب انتباهنا . ولكن الياباني لم يلبث ان استغرقته الشخصية ، بل روح البلاد التي وجدت روحه الخاصة السكينة فيها . وكان يرى من الاشياء اقل مما نرى ، ولكن ما كان يراه إنما كان روح اليابان . ولم يكن في وسع المرء ان يصل اليها وهو يحيط بعينيه بأكبر كتلة ممكنة من التفاصيل ، بل عن طريق شيء غير مرئي ، هو أعمق غورا . ولما كنا نشاهد كل تلك الاشياء التي لا تحصى فاننا لم نكن نرى اليابان رؤية افضل منه ، بل كانت الاشياء ، على النقيض من ذلك ، تسد علينا الطريق الى اليابان الحقيقية .

وعندما نرغب الى امرىء غير فنان ان يرسم اية شجرة على وجه التخصيص فانه يحاول ان يؤدي كل تفصيل بدقة ، خوفا من أن تضيع الخصوصية ، وينسى أن الخصوصية في الشجرة ليست هي شخصيتها . ولكن حين يأتي الفنان الحق ، لا يحفل بالتفاصيل ، ويتجه الى ما هو جوهري ومميز في الشجرة .

وكذلك فان عقلنا يلتمس لتعدد الاشياء مبدأ داخليا موحـدا ، ويحاول التحرر من التفاصيل ، والنفاذ الى جوهر الاشياء ، حيث تكون هناك واحدة . ولكن الفرق هو ان العالم الطبيعي يبحث عن مبدأ موحد لا شخصي يمكن تطبيقه على كل الاشياء . فهو يخرب ، مثلا ، جسـد الإنسان ، الذي هو شيء فردي ، من أجل الفيزيولوجيا ، التي تتسم باللا شخصية ، وبالعموم .

ولكن الفنان يتعرف الى ما هو فريد ، الى الفردي الذي يكمن في جوهر الشامل الجامع . فهو حين ينظر الى الشجرة يرى في الشجرة

السمة الفريدة ، لا النموذجية العامة ، مثل عالم النبات الذي يقسم كل شيء الى فئات ، وانما مهمة الفنان أن يصور تفرد هذه الشجرة الواحدة . فكيف يصنع ذلك ؟ لا بأن يشير الى الخصوصية المتميزة التي تمثل التنافر والنبو ، بل بالاشـــارة الى روح الشجرة ، الى شخصيتها ، التي تمثل التواؤم . ولذلك فلا بد له أن يعبر عن انسجام هذا الشيء الواحد مع كل الاشياء من حوله .

وانما تتمثل عظمة الفـن الشـرقي وجماله ، ولا سيما الياباني والصيني ، في أن الفنانين أحاطوا بروح الاشياء ، وهم يؤمنون بها . على أن الغرب يؤمن بروح الإنسان ، ولكنه لا يؤمن حقا بأن للكون روحا . ولكن هذه هي عقيدة الشرق ، وكل ما أدى الشرق الى البشرية من تراث فكري فهو مشبع بهذه الفكرة . ولذلك لا نحتاج ، نحن أهل الشرق ، الى التوكيد على التفاصيل ، لأن الجوهري عندنا هو روح العالم التي مكر فيها حكماؤنا وعبر عنها فنانونا .

ولما كنا في الشرق نؤمن بروح العالم هذه فنحن نعلم أن الحقيقة ، والقوة والجمال إنما توجد حيث تكون البساطة ، وحيث لا تعوق الاشياء الخارجية النظرة الداخلية . ولذلك حاول كل حكمائنا ان يصوغوا حياتهم صياغة بسيطة ونقية ، لانهم يعيشون على هذا النحو في حقيقة تعد ، وان كانت غير مرئية ، اكثر واقعية مما يفرض نفسه بالجرم والعدد .

وعندما نقول أن الفن لا علاقة له إلا بالحقائق ذات السمة الشخصية فاننا لا نريد بذلك أن نستبعد الافكار الفلسفية التي هي مجردة في الظاهر ، اذ انها مألوفة حميمة تماما في أدبنا الهندي ، بحكم ارتباطها الوثيق بكل خيوط كياننا الشخصي . وأود هنا أن اقدم مثالا للبيان . وفيما يلي

ترجمة اغنية هندية وضعتها شاعرة من العصر الوسيط ، وهي تتغنى بالحيـاة :

إني أحيي الحياة التي ترفع ، كالبذرة المتفتحة ،
ذراعاً الى الضوء ، وتدلي بآخر نحو الظلام
الحياة الواحدة في صورتها الخارجية ،
وفي عصارتها الداخلية .
الحياة التي ما تفتأ تعاود الانبثاق
وما تفتأ تعود الى التلاشي
إني احيي الحياة التي تقبِل ، والحياة التي تدبر
إني أحيي الحياة التي تفصح عن ذاتها ،
والتي تغفو وراء الحجب
إني أحيي الحياة التي تخلد الى الصمت ، كالجبل فلا تصدر عنهـا نأمـة
والحياة التي تضطرم كبحر من النيران .
والحياة الرقيقة كزهرة اللوتس
والحياة القاسية كالصاعقة
وأحيي حياة الفكر التي يصطرع عليها الضوء والظلام
وأحيي الحياة التي وجدت موطنها
والحياة التي تصل في الخارج ، في الغربة .
والحياة التي تمضي راقصة ، مزغردة من الفرح
والحياة التي تحبو في طريقهـا منهكة من التعب

والحياة المتأرجحة أبدا ، التي تهز بالعالم السرير
ليخلد الى الهـدوء
والحياة العميقة الهادئة التي تنبثق أمواجا هادرة .

وهذه الفكرة عن الحياة ليست تجريدا منطقيا فحسب ، وانما هي واقع الشاعرة الذي يبلغ من الحيوية بالقياس اليها ما يبلغه الهواء بالقياس الى الطائر الذي يشعر به في كل خفقة جناح . لقد أحست المراة بسر الحياة في طفلها احساسا أعمق مما استطاعه الرجل من قبل . واحست هذه الطبيعة الانثوية في الشاعرة كيف تسري الحياة في كل مكان مـن العالم ، وعرفت لا نهائيتها ـ لا عن طريق التفكير العقلاني ، بل مستهدية بالشعور . وبذلك تغدو الفكرة ذاتها ، وهي التي تظل بالقياس الى من يقتصر حس الحياة عنده على مجال ضيق مجرد تجريد ، واقعا نقيـا الى درجة الاضاءة ، مصحوبا بشعور حبٍ بالحياة ، وانا لنسمع في كثير من الاحيان أن الاوربيين يعدون الفكر الهندي فكرا غيبيا ، لانه على أهبـة الاستعداد دائما لان ينطلق محلقا في اللا نهائي ، ولكن لا بد للمرء في هذا الصدد أن يأخذ في حسبانه أن اللا نهائي بالقياس الى الهند شيء أكثر من موضوع للتأمل الفلسفي ، اذ انه لا يقل واقعية بالقياس الينا عن ضـوء الشمس . ونحن لا نستطيع العيش بدونه ، ولا بد لنا أن نراه ، ونشعر به ، ونضمه الى حياتنا ، ولذلك نجده يتردد دائما في الادب وفي رموز عبادتنا . ويقول شاعرالاوبانيشاد : : « ما كانت حتى نأمة الحياة المتناهية في الضآلة لتكون ممكنة لو لم يكن الفضاء مترعا بالبهجة اللا نهائية(١) . وهذا الحضور الشامل للا نهائي كان عنده معادلا في واقعيته للارض

---

(١) تايتيريا ، الاوبانيشاد ، ٢ ، ٧ ، ١ .

الموجودة تحت قدميه . اجل ، بل كان اكثر من ذلك بعدُ ، وثمة اغنيـة لشاعر هندي من القرن الخامس عشر(٢) ، تعبر عن هذا الشعور :

هناك تتعاقب الحياة والموت ، في لعبٍ ايقاعيّ ،
وهناك يفتلي الافتتان ، ويشرق الفضاء بالنور ،
وهناك يتجاوب الهواء بالموسيقا، وبجوقة الحب في العوالم الثلاثة،
وهناك تتقد ملايين المصابيح ، من شموس واقمار
وهناك يدق الطبل ، ويصفق الحب بجناحيه ، لاهيا ،
وهناك تصـدح أغـاني الحب

على أن شعرنا الهندي دينيّ في معظمه ، لان الرب عندنا ليس بالرب البعيد ، فهو قريب الينا سواء في موطننا أم في معابدنا . ونحـن نشعر بقربه في كل علاقاتنا الانسانية القائمة على الحب والصداقة ، وهو ضيف الشرف في احتفالاتنا . ونحن نراه في روعة ازهار الربيع ، وفي وابل عواصف الصيف ، وفي ينعِ فواكه الخريف نرى حاشية اهابه ، ونسمع

---

(٢) (كبير) احد مؤسسي التصوف الهندي الجديد ، ابن عامل نسيج مسلـم ، فقير ، في نبارس ، عاش من ١٤٤٠ الى ١٥١٨ . كان تلميذاً لراماناناداس ، بشرّ بديانته القائمة على محبة الله ، والتي كانت تصبّ فيها تصورات هندية واسلامية معا ، فاضطهده كلا المعسكرين على انه زنديق ، واخيرا نفي من نبارس ، وتم جمع اناشيده من الروايـة المكتوبة والشفهيـة ، من قبل كشيتي موهان سن ، وهو استاذ في مدرسة طاغور ، ونشرت في اربعة مجلدات ، ثم قام الشاعر نفسه بترجمة مختارات منها الى الانكليزية : « اناشيد كبير ، ترجمة رابندرانات طاغور ، لندن ، ١٩١٥ . وقد داب (كبير) على التوقيع على اناشيده ، اذ يورد اسمه عند بداية البيت الاخير (انظر ص ٨٩) . والموضع المستشهد به من الكتاب السابع عشر ، ص ٦٢ وما يليها .

وقع خطواته . وحيثما نتعبّد التبعّد الحق فانما اياه نتعبد ، ونحن نشعر به في المراة الطيبة ، ونتعرف عليه في الرجل الصادق . ومن أجـل ذلك تعد الاناشيد الدينية اغاني حبنا وتجاريبنا المنزلية ، مثلما يكتسب ميلاد ولد ، او عودة ابنة بيت الزوجية الى منزل الوالدين ، وانفصالها المتجدد ، معنى رمزيا في الادب .

وكذلك يمتد نطاق فن الشعر حتى المجال الذي يغشاه الظلام الحافل بالاسرار ، ويضفي عليه النور ، ويمنحه اللغة ، وهو يكتسب مزيدا من المجال على نحو مطرد ، شأن الفكر البشري في مجال الحقيقة . وهو لا ينتشر في التاريخ وفي العلوم الطبيعية والفلسفة فحسب ، بل يتخطى ذلك أيضا الى حياتنا الاجتماعية بمقدار ما يتسع وعينا ، ونحيط ببيئتنا احاطة المحب المتفهم ، ففي أدب العصور القديمة الكلاسيكي لم يكن هناك الا القديسون والملوك والابطال ، ولم يكن الادب يلقي بضوئه على البشر الذين كانوا يعيشون في الظلام ويقاسون ، ولكن مثلما يلقي ضوء الفكر البشري شعاعه على مجال يزداد اتساعا بصورة مطردة ، ويتغلغـل في الزوايا الخفية ، فكذلك يتخطى الفن ايضا قيوده ، ويوسع حدوده ، ليبلغ بها الى مجـالات لم يتطرق اليها البحث ، وكذلك يبشر الفن بموكب انتصار الانسان على العالم ، اذ يقيم رموزا للجمال في أماكن لم يكن يتردد فيها من قبل صوت" ، ولم يكن ثمة لون يرسل بضوئه ، وهو ينسج له رايته التي يثبت تحت ظلها ، وهو يتقدم في صراعه مع الفراغ والجمود ، حقوق الحياة على نطاق واسع في خلق الله ، بل ان روح الصحراء تقر بقرابتها منه . كما أن الاهرام الوحيدة تقوم هنا نصبا تذكاريا للصمت الجليل الذي تلتقي فيه الطبيعة مع الفكر البشري . لقد اضفى ظلام

الكهوف سكينة على النفس البشرية ، وهو يعد من أجل ذلك متوجا باكليل الفن . والاجراس تقرع في المعابد ، وفي القرى والمدن الغاصة بالبشر ، وتعلن أن اللا نهائي ليس مجرد فراغ بالقياس الى الانسان ، وهذا الامتداد للشخصية البشرية لا يعرف حدودا ، بل ان الاسواق والمعامل في عصرنا، وحتى السجون التي يعتقل فيها المجرمون ، والمدارس التي يحبس فيهـا المرء الاطفال ، تخف وطأتها بلمسة الفن ، وتفقد شيئا من عداوتها اللدودة للحياة ، ذلك لان شخصية الانسان تنزع دائما الى ان تطبع كل ما يمت اليها بصلة وثيقة ، بطابع فكرها . وانما الفن النمو النباتي الاخضر الذي يبيّن الى أي مدى تمكن الانسان من الصحراء .

لقد سبق ان قلنا ان الفن يولد حيثما تتخطى علاقة قلبنا بالعالم حدود الضرورة . وبعبارة اخرى فان شخصيتنا تتفتح عن جمال كلمـا شعرت بغناها ، فما نحتـاج اليه من أجل حاجاتنا يُستهلك تماما ولا يخلف اثرا ، وما يتخطاها يتشكل في صورة . اما المنفعة المجردة فتشبه الحرارة ، اذ انها مظلمة ، فاذا ما تجاوزت ذاتها غدت بيضاء مضيئة ، وعند ذلك تكون قد وجدت التعبير عن ذاتها .

ولنأخذ على سبيل المثال سرورنا بالطعام ، فهو يُستنفد بسرعة ، ولا يعطينا فكرة عن اللا نهائي ، ولذلك فهو لا يجد مدخلا الى دولة الفن على الرغم من كونـه أكثر عموما واوسع انتشارا من اي عاطفة اخرى ، اذ يحل به ما يحل بالمهاجر على الساحل الامريكي حيث يأتي خالي الوفاض.

على أن لنا في حياتنا جانبا محدودا نستنفد فيه انفسنا مع كل خطوة على نحو كامل ، كما أن لنا جانبا آخر لا يكون فيه لطموحنا ، وبهجتنا وتضحيتنا حدود . وهذا الجانب اللا نهائي ، من الانسان يتجلى في رموز

تنطوي على شيء من جوهر الخلود ، وهو يحاول التعبير عن الكمال من خلالها . ولذلك فهو يعرض عن كل ما هو عرضي زائل ، وضعيف ، ومجانب للعقل ، ويشيد لنفسه فردوسا يقيم فيه ، ولا يختار لذلك الا مواد البناء التي سلخت عن نفسها اهاب الفناء الارضي .

ذلك لان البشر ابناء النور ، وهم لا يكادون يتعرفون الى ذواتهم بصورة كاملة حتى يشعروا بخلودهم ، وهم يوسعون دولة الخلود في كل مجال من مجالات الحياة البشرية بمقدار ما يحسون بذلك الخلود .

واذاً فهذه هي رسالة الفن : أن يبني العالم الحق للانسان ، عالم الحقيقة والجمال ، المترع بالحيوية .

وانما يكون الانسان هو ذاته تماما حيثما يشعر بلا نهائيته ، وحيثما يكون ربانيا ، وانما الرباني هو الجانب المبدع فيه . ولذلك فهو يكون مبدعا بمجرد أن يصل الى جوهره الحق ، وهو يستطيع ان يحيا في ابداعه حياة الاصالة اذ يتخذ من عالم الرب عالمه الخاص ، وهذه في الحقيقة سماؤه الخاصة ، سماء الافكار التي صُبَّت في قالب الكمال ، الافكار التي يحيط بها نفسه ، حيث يولد ابناؤه ، وحيث يتعلمون ، كيف يجب أن يعيشوا ويموتوا ، ويحيوا ويكافحوا ، وحيث يتعلمون ان الواقعي ليس ما يُرى ظاهريا فحسب ، وان هناك ثروات اخرى سوى كنوز الارض . ولو اتيح للانسان ألا يسمع الا الصوت الذي ينبعث من صميم ابداعه الخاص لتناهت الى مسمعه الرسالة ذاتها ، الرسالة التي بشر بها في الايام الغابرة الحكيم الهندي اذ قال :

« أصغوا اليّ ، يا أبناء الخلود ، يا سكان العوالم السماوية ، لقد عرفت الاسمى ، الذي يأتي نورا من وراء الظلمات »(١) .

---

(١) السادهانا ، ص ٢٨ ، (بداية رجفيدا ، ١٠ ، ١١٣ ، ١) .

اجل ، انه اسمى ما انكشف للانسان ، وما أترعت به هذه الدنيا كلها بالحياة الشخصية من اجله . ومن اجل ذلك تقع اماكن الحـج في الهند حيث يحس قلبنا بشيء من جوهر اللا نهائي عند ملتقى النهر بالبحر، أو في الثلج الخالد عند قنن الجبال ، أو في عزلة شاطىء البحر . فهناك خلف الانسان في تصاويره ومعابده هذه الكلمة : « اصغوا اليّ ، فقد عرفت الاسمى » ونحن لا نستطيع أن نتقصاه بالبحث ، لا في اشياء هـذا العالم ، ولا في قوانينه ، بل هناك حيث السماء زرقاء ، والعشب أخضر ، وحيث تبذل الزهرة جمالها ، والثمرة مذاقها الحسن ، وحيث لا تسود ارادة المحافظة على النوع فحسب ، بل الاستمتاع بالحياة ، وحب كـل المخلوقات ، والتعاطف ، ونكران الذات . هناك يتجلى اللا نهـائي . وهناك لا تنهمر علينا الحقائق فحسب ، بل نشعر كيف تربط آصرة القرابة الشخصية قلوبنا بهذا العالم الى الابد . وهذا واقع ، وحقيقـة استحوذنا عليها . انها حقيقة متحدة بالاسمى الى الابد . وهذا العـالم الذي تحاول روحه الافصاح عن ذاتها ، في الايقاع اللا نهائي لخطوطـه والوانه ، وموسيقاه وحركته ، وفي الهمس الخافت ، والايماءة الخفية ، وفي كل المحاولات لاتاحة الاحساس بما لا سبيل الى التعبير عنه ـ هذا العالم يجد انسجامه وتوازنه في التطلع الدؤوب للقلب البشري الى الكشف عن الاسمى ، من خلال ضروب ابداعه الخاص .

وهذه النزعة تجعلنا مبذرين في كل ما نملك . فما دمنا نجمع الثروات فنحن نؤدي حسابنا قرشا قرشا ، ونحسب بدقة ، ونتصرف تصرف الحريص . ولكننا لا نكـاد نهم بالتعبير عن ثروتنا حتى لا نعود نعرف حدودا . أجل فما من أحد بيننا له من الثروة ما يكفي ليعبر تعبيرا كاملا عما نفهمه من كلمة الثروة . وعندما نحاول أن نحمي حياتنا من هجمـة العدو ونتخذ جانب الحـذر في حركاتنا ، ولكن حين نشعر بالاندفاع الى

التعبير عن شجاعتنا الشخصية نتصدى للاخطار بمحض ارادتنا ، وان كلفتنا حياتنا . ونحن نلتزم جانب الحرص في الانفاق في الحياة اليومية ، ولكننا نبلغ من التبذير ما نتجاوز معه وسائلنا ذاتها في المناسبات الاحتفالية حين نعبر عن ابتهاجنا ، ذلك لاننا حين نعي شخصيتنا وعيا مركزا لا يعود لنا بعد عين° ترى طغيان الوقائع . ونحن معتدلون متحفظون تجاه الانسان الذي لا يربطنا به الا المصلحة المبنية على الحكمة ولكننا نشعر أن كل ما نستطيع أن نملكه ونعطيه ليس بكاف لمن نحبهم . والشاعر يقول لمحبوبته : « انا أحس كأنني كنت غارقا منذ بداية وجودي في النظر الى جمالك وكأنني كنت اضمك بين ذراعي منذ قرون ، ومع ذلك فان شوقي اليك لما يرتو » ، ويقول : « ان الحجارة لتكاد تذوب رقة حين نمسها حاشية اهابك » ويشعر أن عينيه توشكان ان تطيرا من محجريهما كالطيور من اجل رؤية الحبيبة . وانما تعد هذه من وجهة العقل مبالغات ، ولكنها تعد حقيقة من وجهة نظر القلب المتحرر من قيود الحقائق .

أوليس الامر كذلك في خلق الله ؟ فهناك تكون الطاقة والمادة أيضا مجرد حقائق ، ومن الممكن أن تقاس وتوزن ، وأن يجري اعداد حساب دقيق لها ، ولكن الجمال ليس حقيقة مجردة ، اذ لا يمكن حسابها ، ولا تقدير قيمتها وتسجيلها . وانما هي تعبير . وانما الحقائق الاقداح التي تمسك الخمر ، فهو يغشاها ويسيل عليها . والجمال لا نهائي في تظاهراته ، كما انه جامح محلّق في لغته ، ولا يستطيع أن يفهم الا الروح ، لا العلم ، وهي تغني كما غنى ذلك الشاعر ، اذ قال : « اني لاحس كأني غارق منذ بداية وجودي في النظر الى جمالك ، وكأني كنت اضمك منذ قرون بين ذراعي ، ومع ذلك فان شوقي لما يرتو بعد » .

وهكذا نرى ان عالم التعبير لدينا لا يماشي الحقائق بدقة ، اذ ان الشخصية تتجاوز الحقائق في كل الاتجاهات ، وهي تعي لا نهائيتها ، وتبدع من فيضهـا ، ولما كانت الاشياء في الفن تقاس بقيمتها الخلودية فان تلك الاشياء التي تتسم بالاهمية في الحياة العادية تفقد واقعيتها بمجرد أن يتم نصبها على قاعدة تمثال الفن . وقد يحدث التقرير الصحفي عن أي حدث عائلي في حياة قطب من اقطاب رجال الاعمال ضجة كبيرة في المجتمع ، ولكنه يفقد كل اهميته في دولة الفن ، ولو انه ورد ، عن طريق اية مصادفة قاسية ، الى جانب « قصيدةغنائية على وعاء رُفاتٍ اغريقي » لكيتس ، لكان لا بد له أن يواري وجهه من الخجل .

ومعذلك فربما امكن انيكون الحدث العائلي ذاته ، اذا ما جرد من سطحيته التقليدية ، اقرب الى أن يتبوأ مكانا في الفن منالمفاوضات حول قرض كبير للصين ، أو هزيمة للدبلوماسية البريطانية في تركيـا . وذلك أن حدثا عائليا مجردا ، كالفعل الصادر عن الغيرة من قبل زوج ، كما يصور ذلك شكسبير في أحد مآسيه ، له في دولة الفن قيمة اكبر من نظام المحاسبة في كتاب مانو التشريعي(١) ، أو التشريع الذي يمنع ساكن احدى بقاع المعمورة أن يعامل في بقعة اخرى معاملة انسانية . ذلك لان الوقائع حين لا تكون شيئا آخر سوى حلقات في سلسلة من الوقائع ، فان الفن يرفضها .

ومع ذلك فحين تعرض علينا مثل هذه التشريعات واللوائح على النحو الذي ذكرته آنفا ، مطبقة على انسان معين ، وحين نرى كل الظلم

---

(١) هو اقدم تقنين موجود من القواعد التشريعية والتقاليد الهندية ، وهو قصيدة تعليمية ، مشهورة ترد باسم مانو ، الاب الاسطوري للجنس البشري . « المؤلف »

والقسوة ، وكل الشقاء الذي ينجم عنها ، عند ذلك تغدو موضوعا للفن . وقد يكون الاعداد لمعركة كبيرة واقعة هامة ، غير أنها صالحة للغرض الفني. أما ما تعود به هذه المعركة على جندي من الجنود ينتزع من بين أحبائه ويصاب بعاهة مدى حياته ، فهذا شيء له أكبر القيمة بالقياس الى الفن الذي يتصل بالواقع الحي .

وانما يشبه عالم الانسان الاجتماعي نظام المجرّات ، اذ يتألف في معظمه من مفاهيم مجردة ، كالمجتمع والدولة والامة والتجارة والسياسة والحرب . وفي غمرة هذا الضباب الكثيف من المفاهيم يختفي الانسان ، وتزوغ الحقيقة . وذلك أن فكرة الحرب المبهمة كل الابهام تكفي وحدها لتحجب عن أنظارنا قدرا كبيرا من الشقاء وتفسد علينا احساسنا بالواقع. وانما الامة مسؤولة عن جرائم خليقةٍ أن تبعث فينا الفزع لو أمكن للمرء أن يجلو عنها غشاوة الضباب حينا من الزمان . لقد ولّدت فكرة المجتمع أشكالا لا حصر لها من العبودية . ونحن لا نتمكن من احتمالها الا بفعل ما بعثت من البلادة في شعورنا حيال الشخصية الانسانية . ولقد أمكن ارتكاب افعال باسم الدين لا يمكن أن يكون في الجحيم ذاته عقوبة كافية لها ، لانها تغشي كل جسد البشرية الحساس بقشرة من العقائد والمذاهب التي تجعل المرء عديم الشعور . وفي كل مكان من عالم الانسان تعاني فكرة الربوبية من أن الواقع الحي للانسان يختنق تحت وطأة ضروب التجريد . ففي مدارسنا يحجب مفهوم الطبقة فردية الاطفال ، فاذا هم مجرد تلاميذ ، ونحن ما عدنا نحس بذلك على الاطلاق حين نرى ما تتعرض له حياة الاطفال في حجرة الدرس من الضغط ، كالازهار التي يضغط عليها المرء داخل الكتاب . أما في الحكومة فالبيروقراطية تقوم على مجرد المفاهيم المتصلة بالطبقات ، لا بالبشر . وعلى هذا النحو ترتكب ضروبا من

القسوة على نطاق واسع دونما حرج . ولا نكاد نقر مبدأ علميا ، مثل « الانتخاب الطبيعي » ، على انه حقيقة ، حتى يحوّل على الفور كل عالم الشخصية الانسانية الى صحراء من التجريدات ، حيث تفدو كل الاشياء بسيطة الى حد مخيف ، اذ تسكب أسرار حياتها .

وعلى هذه المسافات الضبابية الشاسعة يصوغ الفن نجومه ، وعن طريقه نتعرف على ذواتنا ابناءً للخلود ، وورثةً للعوالم السماوية .

وما عسى أن يكون ذلك الذي يعطي الانسان ، على الرغم من حقيقة الموت التي لا تنكر ، يقين الخلود ؟ انه ليس نظامه الجسدي ، ولا نظامه الذهني ، وانما هو تلك الوحدة الداخلية ، ذلك السر الاخير فيه ، الذي يرسل شعاعه من مركز عالمه الى كل الجهات ، والذي يوجد في جسده ، وفي ذهنه . ومع ذلك فهو يتخطى كليهما ، والذي يتجلى من خلال كل الاشياء التي تعود اليه ، ومع ذلك فهو شيء آخر سواها ، والذي يملأ حاضره ، ويفيض على ضفاف ماضيه ومستقبله . انها شخصية الانسان التي تعي غزارتها التي لا تنضب ، والتي تحمل التناقض الظاهري في ذاتها، وهو انها اكثر مما هي عليه ذاتها، واكثر مما يرى ويمكن التعرف عليه منها ، وهذا الوعي الخاص باللا نهائية في الانسان يطمح دائما الى التعبير الذي لا يعتريه الفناء ، ويسعى الى أن يستحوذ على العالم كله . وانما أعمال الفن تحيات تبعث بها النفس الانسانية الى العلي الاعلى جوابا ، حين يتجلى لنا مطلا من خلال عالم الحقائق المظلم على عالم من الجمال اللا نهائي .

* * *

ملاحظات في الشعر الهندي الشاب

بقلم : الكسندر سينكيفتش
• ترجمة : عادل العامل

لقد وفّرت أواسط فترة السبعينات ـ الثمانينات برهانا أكبر على حقيقة أن ميل الهنود الى كتابة الشعر لم تضعف . بل انه ، على العكس، تلقى دفعات اضافية منها ايمانهم بالشعر كسلاح أيديولوجي فعال أصبح السلاح الرئيس تقريبا . وأفرزت هذه السنوات عددا مدهشا من الشخصيات المبدعة . ودعوني أسمي القليل فقط منها : شعاپنيل شريڤاستاڤ ، أرون كمال ، بهارات ياياڤار ، سومادات ، كوراخ پاندي، انچال ڤاجپيي ، أوداي پراكاش ، مانكليش دابرال ، نارييندرا جين ، انيل جانڤيجاي ، ڤيشنو ناكار وديڤيك راميش .

ان بروز مثل هذا العدد الكبير من الشعراء الشباب كان ، قبل كل شيء ، نتيجة لانجازات الهند العظيمة في مجال التعليم ، ويشكل هذا ايضا فهما جديدا للانسان ، موقعه في العالم والدور الذي عليه ان يؤديه في المجتمع .

ويعود أول تعرّف لي على شعر هؤلاء الشعراء الى عام ١٩٨٣ . واليكم كيف حدث ذلك : لقد تلقيت رسالة طويلة من شاعر هندي شاب، هو أنيل جانڤيجاي ، الذي أبدى ، وهو يعرب عن ثقة تامة بالمختصين في شؤون الهند والنقاد الادبيين السوفييت ، شكواه ، مع ذلك ، من أن الشعر الهندي الشاب ما يزال « شيئا في ذاته » بالنسبة للاجانب . وبعد وقت قصير من ذلك ، ظهر كاتب الرسالة ، البالغ من العمر ٢٦ عاما ، في موسكو شخصيا . وكان غرضه التمكن من فن الكتابة ، فدخل معهد غوركي الادبي . وقد زارني أنيل ، جالبا معه حقيبة سفر واسعة مليئة بمكتبة عامة من كتب الشعر مرسلة لي من قبل أصدقائه ، الشعراءالهنود الشباب . وقد أعجبت بالكثير من القصائد ، فترجمت سبع عشرة منها ثمانية من هؤلاء الشعراء الشباب للمجلة الدورية (العالم بأكمله) التي تطبع منها دار (الحرس الفتي) / ١٠٠٠٠٠ /نسخة. وكانت القصائد نابعة من أقلام ڤينو كوپال ، فيشنو ناكار ، سڤاپنيل شريڤاستاڤ ، أوداي براكاش ، أرون كمال ، مانكليش دابرال ، أنيل جانڤيجاي ، ونارييندرا جين .

وعلى كل حال ، تسنت لي ، حتى قبل أن تظهر الترجمات في الصحافة ، فرصة التقاء بعض المؤلفين شخصيا . فقد ذهبت ، في تشرين الثاني ١٩٨٣ ، الى دلهي موفدا الى مؤتمر العالم الثالث الخاص باللغة الهندية والثقافة والتاريخ الهنديين . وعندما علم ڤاريام سنغ ، وهو خبير كبير في الادب الروسي السوفييتي والكلاسيكي يعيش في دلهي ، بترجماتي الآنفة الذكر ، رتب لقاءً لي مع بعض الشعراء الهنود الشباب في منزله . وڤاريام سنغ محاضر رفيع المستوى في معهد الدراسات الروسية الملحق بجامعة جواهر لال نهرو . وهو يعيش ، كالاساتذة الآخرين ، في بيت

من طابقين في پرثانچال ، وهي قرية للطلبة في ضاحية جميلة جديدة من ضواحي دلهي . وخلف بيت ڤاريام سنغ تماما ترتفع منارة (كتف منار) ، احد مشاهد دلهي الرئيسة .

اتخذنا اماكننا بارتياح في غرفة جلوس فسيحة حيث قام ڤاريام بتعريف بعضنا بالبعض الآخر . وبعد وليمة هندية تقليدية ، راح الشعراء الشباب يلقون أشعارهم ، بالدور . وما هو الا وقت قصير ، حتى كنا قد استمعنا الى عدد من « الادوار » . الا اننا لم نكن نرغب في انهاء لقائنا . وقد بقيت ، فيما بعد ، اتذكر كثيرا تلك الامسية التي عشتها في منزل ڤاريام سنغ ،لا لان ذلك اللقاء مع الشعراء الهنود كان صريحا ووديا جدا فقط ، بل وايضا لان طبيعة حديثنا كانت ناجمة عن رغبتنا المشتركة في تعريف بعضنا بعضا بنتاجنا ونتاج الشعراء الجدد . وكنت محظوظا جدا ، بالطبع ، لان اصدقائي الجدد قد اثبتوا ، في الآخر ، انهم ليسوا فقط شعراء ، بل وانهم منظّرون ومختصون مقتدرون في الادب الهندي المعاصر ايضا ، وكان بعضهم « مديرا للدفة » في عدد من المجلات الشعبية . وهكذا ، فأوداي پراكاش ، مثلا ، نائب لرئيس تحرير مجلة Diman (الشمس) البارزة ، مانكليش دابراك محرر ملحق يوم الاحد لصحيفة Jansatta (الديمقراطية) ، اما بهارات ياياڤا فهو محرر مجلة Pragatishai Samaj (المجتمع التقدمي).

وقد ساعدني ذلك اللقاء ، بدون شك ، على تنقية موقفي نحو نتاج الشعراء الشباب . فقد أكدوا تكرارا ، في منزل ڤاريام ، عقيدة حياتهم في أن يربطوا على نحو متجانس مستلزماتهم الاخلاقية بالنضال من اجل مجتمع عادل وجديد ، وان يصلوا بشكل ثابت رفاههم الشخصي برفاه المجتمع ككل ، وان يبذلوا كل جهدهم لتعزيز تطور الانسان الشامل .

وقد مكنتني قراءتي الحريصة لشعر الشعراء الشباب من سحب بعض الاستنتاجات والتعميمات المسبقة . وما ادهشني ، حتى من الوهلة الاولى ، هذا الاتجاه الى الثقافة intellectualisation الذي يتسم به الشعر الهندي المعاصر ، والناشىء من تمثل الشعراء الشباب للمعلومات الثقافية الواسعة . وهذا الشعر ، في الوقت نفسه ، وبالرغم من شموليته، حساس تجاه السمات الهامة لسايكولوجيا شبه الاجتماعية . ويبدو أن شعراء الثمانينات الراهنة ينبذون المجازات والصور المتكلفة وايةمحاولات للجمع بأي ثمن بين أشياء لا رابط بينها ، كما جرى ، مثلا ، في ممارسة « الشعر المضاد ، antipoctry » . ويعود الشعر الهندي ، في هذه الثمانينات ، بشكل واضح ، الى الغنائية ، ولكنه ، في الوقت نفسه، يحمل رسالة مواطنية . ولذلك ، فان ما يميز الشعراء الشباب هو رؤيتهم الى الشخص الاجتماعي عبر موشور عواطفهم الخاصة .

والمهـم ايضا ان الشعراء الشباب يعتقـدون بـأن الرؤية غـير المنحازة الى الحياة المحيطة شرط لازم للعمل الابداعي . فنرى بهـارات ياياڤار يكتب قائلا :

عينـاي أمّ لشعري
فبفضلهمـا أولدُ من جديـدٍ في كل مرة ،
(غنّوا !)

ويؤكد الشعراء الهنود الشباب أن كل شخص هو حدث تاريخي. وانها لمسألة اخرى أن يكون الزمن قد توقف بالنسبة لبعض الطبقـات الاجتماعية . وهذا هو السبب في أن موضوعات الروحية غير المتجلية ،

الشخصية غير المولودة بعد والقدر غير المدرك تتكرر باستمرار في الشعر الهندي المعاصر :

نتكلُ على الشمسِ
والشمس
تتكلُ على الزمن .
غيرَ ان الساعةَ ساكنة"
لإننا
نسينا أن نملأها
والصباحُ
لن يطلعَ ابداً .

(فينو غوپال

ان المرحلة المعاصرة من تطور الشعر الهندي يمكن تمييزها كعودة الى القيم الانسانية التقليدية . ويدرك المزيد والمزيد من الشعراء الشباب أن الشعر لا يتدنى الى النظم وهو ليس وسيلة للزينة ، وانما هو أساسا اداة لادراك العالم .

ويكافح الشعراءالشباب لجعل الحياةوالشعر اكثر تقاربا . فالرغبة في المشاركة في الانتصار على الشر والتخلص منه بذاته والنقمة على الظلم لوحدها أمر غير كافٍ ، على كل حال . وستبقى النداءات الداعية الى تحسين العالم عقيمة ما لم يدعمها العمل والتصميم على الكفاح من أجل مستقبل أفضل . وان الفكرة القائلة بأن الكلمة التي لا يدعمها العمل كلمة ميتة تجد تعبيرا عنها ، على سبيل المثال ، في قصيدة (واجهة العالم The world's Aspect) ، للشاعر الهندي تاريندرا جين . فميلاد كلمة

حية ، كما يؤكد الشاعر ، أمر مستحيل « بدون عرق ودم » . والكلمـة الحية تتغاير مع الكلمة الجهيضة والبلاغة عديمة الروح والكتابةالسطحية. فالكلمات الجهيضة الطنانة تعتمالفجوة بين هذه الكلمات والواقع المحيط الذي تدعي انها تمثله . ويعتقد الشعراء الشباب أن كلمات كهذه تنقـل روح الذرائعية Pragmotism ، الاكتسابيةوالروتين . وليسصدفة أن يقول نارندرا جين ، في قصيدته الهجائيـة ، (المذياع) ، أن غرض الكلمات الجهيضة هو « تحويل الزيف الى حقيقة عظيمة » .

وتشكل قصيدة كوراخ باندي ، (غنائية الى كرسي بذراعين) ، شجبا لطبقة الموظفين والبيروقراطية ولمناصرة ما يجعل اي نشاط انساني نشاطا لا معنى له ، يضيق وجهة النظر العقلية للناس ، يقيدهم ضمـن حدود مفروضة ويختزلهم الى قاسم مشترك . فالكرسي ذو الذراعين ـ رمز البيروقراطية ـ يلخص الظلم الاجتماعي والاذعان الطوعي الضمني . وليس من الصعب أن يفهم المرء لماذا تثـير عبادة الكرسي ذي الذراعين سخط الشاعر . الا انه يطمئن القارىء بأن غطرسة ومناعة وقدرة هذا الكرسي الكلية وصلابته لن تستمر الى الابد :

في عالمِ التأوهـات والدموع هـذا
يظل الكرسي ذو الذراعين ثابتـاً
حتى تحين اللحظـةُ
التي تلفُ فيها النـارُ
قوائمَـهُ جميعـاً .

ويفضح نارندرا جين ، في سلسلته الشعرية ، (اقنعة جبان) ، مرتدا يروج للانتهازية ويحلم نفسه بأن يصبح حجرا ، لافتقاده التـام

الى التعلق بالقيم الروحية ، وذلك من خلال تقديمه « صورة مقربة » له ، اذا جاز التعبير . وصورة الحجر ، في شعر الشعراء الشباب ، يلخص القصور الذاتي في الوجود ويرمز الى الموقف الاجتماعي المتمثل في عبادة « لا شأن لي في ذلك » . وعلى كل حال ، فان ناريندرا جين نفسه يعبر ايضا عن اقتناعه بأن الفكر الجبار والضمير ، الباحثين ابدا عن الحقيقة ، قادران على ايقاظ الوعي الغافي وحياء الحجر حتى :

انا ذلك الحجـر
والآن ربمـا
سيسري شيء من الحركة فيه
سينبثق انسان منـه ...
فلكل حجـر
بدايـة .

(انـا حجـر)

اما غوراخ باندي ، فقد اوجز ، من خلال عنونته لمجموعته الشعرية، (افيقوا ، ايها النيام !) ، جوهر المأساة التي تهدد البشرية . وتشكل اللامبالاة ، برايه ، جريمة : « المدينة تحترق ، وانت تغني (هل انت لا مبال ام انت نيرون ؟) اظهر وجهك الحقيقي » . (الى رجل لا مبال) .

ان نوعية الشعر الذي كتبه شعراء شباب مختلفون ليست ، بالطبع، على مستوى واحد . الا ان بامكان المرء ان يدرك ان ما يشكل اساس هذا الشعر هو دعمهم المتحمس للنضال من اجل حقوق الشغيلة وبحثهم عن طرق فعالة تؤدي الى تعزيز ادراك مثلهم الاجتماعي الاعلى .

ويكتب راجا خوغشال عن جمال المدن والفلاحين الذين لا أرض لهم . وفي شعره ، كما هي الحال لدى الشعراء الشباب الآخرين ، تبدو حياة الناس العاديين الفقراء مفعمة بالروحية الاصيلة وتتباين بحدة مع الفقر الاخلاقي والرياء لدى الاغنياء . وبالرغم من أن ما يراه من حوله خال من البهجة ، فانه لا يفقد الامل في زمن أفضل :

ان شفـاه الزمن المشقوقه
ستصنع موسيقى المستقبـل .
(مكرسة للمستقبل)

ويرى الشعراء الى قهر الظلم الاجتماعي باعتباره مهمتهم الرئيسية، بالرغم من « اننا ندرك اننا لا نستطيع فعل اي شيء ونفهم لماذا لا نستطيع أن نفعل أي شيء » ، كما يلاحظ غوراخ باندي بسخرية .

وهنا يبرز سؤال : كيف يقهر الظلم الاجتماعي وكيف تؤكد الخاصية الانسانية humaneness ؟ يؤكد الشعراء الشباب أن الخطوة الاولى يجب أن تكون انجاز وحدة المحتقرين ، المضطهدين والمهانين . يكتب راجا خوغشال قائلا :

قال رجل ضعيف لرجل ضعيف :
((تعال معي)) .
وذهب الرجلُ الضعيفُ مع الرجل الضعيف ـ
فأصيب الرجلُ القوي بالخوف .

ان الشعراء الشباب في أواخر فترة السبعينـات ـ الثمانينـات لا يدعون ، بالطبع ، انهم مكتشفو الموضوعات والصـور التي تعبر عن

مواقفهم المتولدة من معارضتهم للمدينة الراسمالية . الا أن الصدام ، في شعر اسلافهم ، بين السلبي والايجابي وبين الواقع المقدر والمستقبل الذي يلخص كمال وجود الانسان والطبيعة لم يظهر ابدا بمثل هذه القوة الدراماتيكية . ذلك ان النضال من أجل الانسان في الادب الهندي في ذلك الزمن ، لم يكن قد اصبح بعد على هذه الدرجة من الشدة .

والثقة بالمستقبل تفعل فعلها كمصدر للالهام بالنسبة للشعراء الهنود الشباب .

فنجد أشال فاجييني يؤكد ان هناك حياة جديدة آخذة بالتكون الآن وان كافلي هذه الحياة هم الاطفال :

هَا هوَ طفل
يتعلقُ بِ صدري
يصرخُ م بتهجاً ...
والآنَ ساحيا محميا
من كل بلاء

(أسَى)

ان موضوعة الطفولة الصافية كوجود مثالي ترد بشكل متكرر في « الشعر الجديد » ، وترتبط بفكرة الروحية النقية لعالم الطفولة الصافي، الذي لا بد من حمايته اذا ما أريد لعالم الكبار الخلاص .

وسلسلة نارينذرا جين الشعرية المهداة لابنه تأمل غنائي في مستقبل الطفل وفي حياته ،التي لا تتعايش مع حياة الكبار فقط ، بل وتحتمها سلفا . (شمس الارض) .

ويعتقد الشعراء الشباب ان الاصول الروحية لحياة الهنود الجديدة تحدث بفعل الاندفاعات النقية والنبيلة لقلوب الاطفال . فالطفل يوجز مستقبل الهند ، والشعراء يرون ـ يودون لم يرون ـ ادراك توقعاتهم المتفائلة جدا في غده . وتعني سعادة الطفل ، سعادة جميـع الاطفـال الهنود ، عظمة وقوة وطنهم الأم .

ويردد نارينداجين صدى هذا في قصيدته ، (المحاولة) :

سَـاسـألُ ذاك الطفـلَ
كيف يحب العـالَمَ
سأحاولُ أن أكتبَ كتابـاً
عن أحـلامـه
أتمنى لهـ حيـاة متدفقـة بالقـوة
وبذلك لا يعرف الجوعَ ابـدا
بذلك تتحقـق كل أمانيـه .

وفي قصيدة أوداي بن اكاش ، (ابنة النجار) ، تبدو الطبيعة في غاية الصفاء والهدوء والحيوية ، وهي تحرس مستقبل فتاة صغيرة . امـا غوراخ باندي ، فانه يقول في قصيدته ، (عن أطفال) ، ان تحقيق آمال الغد لا يمكن الا في حالة حماية الطفولة باهتمام : يجب أن لا يسمح بتحول حياة الاطفال الى وجود عبودي ، معدم وقاس ، تحكمه كليا قوانين مجتمع عدائي . والا فان كل الجهود المبذولة لتعليم الاطفال لن تعزز تجديـد المجتمع ، وانما ستديم الاضطهاد الاجتماعي فقط .

ويعالج شعر الشعراء الشباب ايضا ، الموضوعة المأساوية لموت الأم ـ رمز الاستقرار وعدل الوجود المفقودين ـ موضوعة الطفولة الضائعة

على نحو لا يمكن استردادها معه . ويشكل استحضار صورة الأم ، الذكرى المقدسة الناشئة عنها ، في شعر راجا خوغشال وانيل جانفيجاي ، تأكيدا على المثال الروحي ، موضوعة السلام على الارض ، في الوقت نفسه .

ان كفاح الشعراء الهنود الشباب من أجل السلام واستعدادهم للنضال من أجله يشكلان جوهر وجهة نظرهم العالمية . وبصرف النظر عما يعالجه شعرهم، فهم يعرضون فيه موقفهم تجاه قضية عصرناالاساسية هذه . وهو ليس موقفهم الفردي . فالشعراء الشباب ، من أجل أن يسمعهم الناس ، يقيمون علاقة متبادلة بين أفكارهم وتجربتهم الشعورية ومزاج الجماهير الشعبية ، وبين الوعي الاجتماعي والاهداف المعاصرة . وهكذا تعالج قصيدة راجي جوشي ، (ربيع ١٩٨٥) ، على سبيل المثال ، المأساة القومية في بهوبال ، التي أودت بحياة آلاف المواطنين الهنود .

وتفتقر صور ورموز وموضوعات شعر الشعراء الهنود الشباب الى السحر المستجلب والتلوين . فمصادرهم تكمن في الصراعات غير المخترعة، المستمدة من الحياة الواقعية ، وفي التناقضات القائمة في المجتمع الهندي المعاصر .

ان احدى مهمات الشعراء الهنود الشباب الرئيسة هي البحث عما يوحد الناس . والمشكلة المركزية التي تواجه جميع هؤلاء الشعراء هي مشكلة حرية ارادة الشخصية في الظروف القائمة في الثقافة المعاصرة . ولهذه المشكلة جوانب متعددة . فقبل كل شيء ، هناك مسألة الاختيار الصحيح للمعيار الاخلاقي ، اذ يتشكل ، في شباب المرء بالضبط ، ميزان القيم الاول لديه ، ويبدأ بحثه عن المعيار الاخلاقي الايجابي ، وليس من

الصعب ملاحظة ان الموقف المواطني لدى الشعراء الشباب قد اصبح اقوى بفضل تحولهم المصمم عليه نحو وجهة نظر علمية عالمية . وليس هذا الكفاح بالامر الجديد . فقد ابدى الكتاب والشعراء التقدميون من الاجيال السابقة الميل نفسه . الا ان الميل الى فهم ماركسي للعالم والنشاط الانساني لم يظهر في نتاجهم بهذه الدرجة من القوة كما في شعر الشعراء الهنود المكتوب في فترة السبعينات ـ الثمانينات . وقد نشأ اهتمام هذا الشعر بالماركسية عن تحسسهم الحاد للعدل الاجتماعي والمسؤولية الاجتماعية ، وكان نتيجة مواجهتهم للعديد من القضايا الهامة على نحو حيوي ، والتي لا يمكن ايضاحها وحلها الا على اساس تحليل علمي بشكل حقيقي .

وبالرغم من الطابع المعقد والمتغاير الخواص للشعر الهندي المعاصر، فقد شهد مؤخرا تقدما معينا . وعاد ، في الثمانينات ، الى جذوره القومية وتقاليده الادبية القومية ، والشعر الهندي الشاب ليس فقط صورة للهند المستقلة ووثيقة للقوة الاجتماعية ، السياسية والسايكولوجية العظيمة، بل هو أيضا حجة هامة للغاية في الجدل مع اولئك الذين ينكرون المسؤولية الاجتماعية للفنان ، الذين يعيشون منسجمين مع مباديء المجتمع العدائي، الذين تقبلوا القدر المحتوم ، والذين يؤمنون بالتنبؤات الخاصة بكارثة برؤية مهددة وحرب نووية . ولذلك ، فليس صدفة ان تكون السمة المميزة للشعر الهندي الشاب هي الرسوخ الملحوظ للاتجاهات المضمونية والتلوينات ، والموضوعات والمواقف التي تلخص رفضه الثابت للتركيب الجائر للمجتمع الذي تزداد حياته سوءاً بفعل وجود الطائفة الدينية المتحجرة والطبقة وغيرهما من مصادر التحامل الاجتماعي .

عن الطبعة الانكليزية لمجلة
Soviet Literature
10/1986

من العلاقات الأدبيّة بَين العَرب وَالهُنود :

قصَص مَكر النسَاء الهِندي
وَأثره في الوطَن العَربي

• د. محمد حمويّة

ربما كانت العلاقات بين العرب والهنود من أوثق العلاقات قديما وحديثا . فقد عرف العرب الهنود ، في جاهليتهم ، عن طريق التجارة ، فكانت سفن الهند تنقل الى شواطئهم فيما تنقل السيوف الهندية ، حتى إن العرب أطلقوا على السيف صفة مشتقة من الهند فقالوا : « سيف مهند ، وهندواني » . وهذه العلاقات العربية بالهند في العصر الجاهلي لا تزال غامضة ، وهي بحاجة الى البحث والتتبع والاستقصاء .

وقد نمت علاقات العرب بالهنود ، بعد الإسلام ، نموا كبيرا ، وشملت جميع نواحي الحياة من بشرية وثقافية ، ودينية ، وتجارية .. الخ . ذلك ان الجيوش العربية وصلت الى البلاد الهندية ، وأصبحت

الهند على أطراف البلاد التي افتتحها العرب . فوقف العرب على كثير من مناحي الحياة الهندية . ثم استجلب العرب في العهد العباسي الى بغداد أطباء وعلماء من الهند ، فوقفوا على ضروب من التفكير الهندي مباشرة ، أو عن طريق الفرس الذين كان لهم اتصال سابق بالحضــارة الهنديــة .

إن الكتب العربية التي تؤرخ للعالم القديم لا تخلو من بعض المعلومات عن الهند وتاريخها ، وإن كانت هذه المعلومات مبتورة وبدائية جدا . ولا تقع تبعة ذلك على العرب ، لأن الهنود لم يعرفوا الكتابة التاريخية بالمعنى الحقيقي الا بعد اتصالهم بالحضارة العربية الإسلامية . فما كان بوسع المؤرخين العرب إلا أن يتلقفوا هذه المعلومات السطحية من مصادر مختلفة كيلا يهملوا تاريخ هذه الامة القديمة الهامة ، إلا أن مصادر أخرى ككتب الرحالة والبحارة والتجار ، وكذلــك الكتب التي تحدثت عن الاديــان الهندية ، وإن كان أغلبها الآن ضائعا ، وقد احتفظت بها كتب متأخرة ككتاب (الملل والنحل) للشهرستاني (٥٤٨) وغيره ، قد تمد الباحث عن العلاقات بين العرب والهنود بمعلومات ثمينة وغزيرة ولا ينبغي أن ننسى كتاب أبي الريحان البيروتي (٤٤٠) « في تحقيق ما للهند من مقولة، مقبولة في العقل أو مرذولة » فهو القمة في جهود هؤلاء العلماء في الوقوف على الفكر الهندي في ادق صوره .

إن اطلاع العرب على آثار الهند الفكرية يشهد بمحبة العرب لحكمة الهند ، وإعجابهم بكثير من مناحي الفكر الهندي ، ولا عجب في ذلك ، لأن العرب كانوا قد فتحوا نوافذهم لرياح كل الثقافات في العالم القديم ، دون أن تقتلعهم من جذورهم . أخذوا هذه الثقافات ، وترجموا شطرا

عظيما منها الى لغتهم ، فاندمجت هذه الآثار في احضارتهم وفي الحق أن العرب قد انطلقوا من نظرة « وحدت » العالم القديم في « كل » متماسك الاجزاء ، وعدوا انفسهم ورثة للعالم القديم كله . وكانت الهند إحدى هذه الامم العظيمة احلها العرب مكانة كبرى في مراتب العلم (١) .

ولكن الذي يؤسف له هو أن العرب ـ بعد الفوران العقلي الـذي اتسمت به القرون الخمسة الاولى من حضارتهم ـ انكفؤوا على انفسهم بعد ويلات الحروب التترية وتدمير بغداد ، ثم الحروب الصليبية التي تلتها ، والتمزق السياسي ، مما اخرجهم عن دورهم الريادي ، الى أن جاءت طلائع الغزو الاستعماري الاوربي الفتي . فأخرجهم عن الدور الباقي لهم ، وهو الوساطة التجارية بين أوربا والهند . ثم وقعت الهند نفسها تحت سيطرة الاوربيين ، ولم يطل الزمن بالعرب فسقطوا هم أيضا تحت هذه السيطرة الاوربية ، واصبح العالم الشرقي القديم واكبر أممه تحت نفوذ الغرب الاقتصادي والفكري والعسكري .

ولكن مهما يقل في الجانب النفعي العملي من الحضارة الاوربية عندما انصرفت الى دراسة هذا العالم الشرقي دراسة شملت جميـع مناحي الحياة فيه ، فانه لا يسع المرء الا أن يعترف بأن ثمة رغبة في العلم عند فريق من الباحثين تريـد الوقوف على (كنه) الحقائق في هـذا العالم القديم . فقد نقب الاوربيون عن آثار الحضارات البائدة ، وجمعوا كل ما قدروا عليه من آثار مكتوبة لهذه الامم الشرقية ، فدرسوا كتب الهنود المقدسة ، واديانهم ، وثقافتهم ، ولم يغادروا شيئا مهما من اشكال الفكر الهندية الا عرفوه ، حتى ان الكتب التي تناولت الهند تشكل مكتبه ضخمة في اللغة الانكليزية وحدها ، فما بالك باللغات الاوربية الاخرى كالالمانية والفرنسية مثلا .

ولو قارنا معشار الجهود الاوربية بما كتبه العرب في زمننا هذا عن الهند لما جازت المقارنة ، لأن المكتبة العربية تكاد تكون خالية تماما من العناية بالهند وآدابها ، فليس لدينا مختصون بالفكر الهندي ممن وقفوا انفسهم على دراسة الآداب الهندية ولغاتها ، فلا تكاد تجد كتابا يوثق به علميا في تناول الفكر الهندي ، وإن كانت هناك بعض الكتب فهي ترجمات تجارية او بعض الدراسات المسروقة من جهود العلماء الغربيين .

وليت الامر اقتصر على هذا ، بل إن العرب قد أهملوا دراسة الصلات الفكرية بينهم وبين الهند في عصور الازدهار العربية ، مع أن تأثيرات الهند الفكرية ما تزال قوية عميقة في بعض النواحي حتى يومنا هذا .

فمن ذلك ، مثلا ، هذه الاقاصيص التي تتحدث عن « مكر النساء » وتتناقلها كتب الادب ، وتتداولها السنة العامة ، فهي في معظمها ترجع الى أصول هندية واضحة ، إلا أن التحوير الذي أصابها قد أعطاها شكلا « عربيا » مما جعل كثيرا من الباحثين يظنون أن ذلك من نتاج العرب ، وانهم لا يثقون بالمراة ، وان نظرتهم اليها سوداء . وليس ذلك صحيحا لأن النظرة العربية الى المراة ، تتمثل اول ما تتمثل في الشعر الجاهلي ، وفي بعض القصص الجاهلية ، ثم الشعر الذي قيل في صدر الإسلام وكذلك في قصص هذه الفترة ، فانك لا تجد فيها هذه الصورة « القاتمة » للمراة ، كما هي في العصر العباسي ، وذلك بسبب الآثار الهندية التي نقلت الى العربية في هذه الفترة ، ثم أخذت اشكالا متنوعة راسخة ، فلا يكاد يفطن المرء الى حقيقة أمر هذه القصص . ولو وقف المرء على كتاب « أخبار النساء » لابن قيم الجوزية (٧٥١) وهو فقيه حنبلي

متشدد ، لفوجيء بخلوّ الكتاب من هذه الاقاصيص التي تشوه المراة ، فصورتها في هذا الكتاب صورة « واقعية » لا تجعل من المراة مخلوقا اثيريا خياليا ، ولا يهبط بها الى دركات الظلمات ، بل هي أم حانية ، وزوجة وفية ، واخت شفيقة ، وبنت رفيقه ، وهي أحيانا غضبى ثائرة ، او طامعة راغبة ، أو ضعيفة مغلوبة ، فهي في ذلك كله صنو الرجل ، فلها ما للرجال من المزايا ، ولها ما لهم من عيوب ونقائص ، طبقا لقول العرب : « النساء شقائق الرجال » . ومعظم هذه الاقاصيص لها واقع تاريخي ، فهي تبتعد عن تضخيم « القصاص » ومبالغاتهم ، واختراعاتهم التي تعكس الرغبة في اجتذاب السامعين بايراد الامور الغربية بل المستحيلة احيانا . بينما تتناثر الروايات الكثيرة في كتب الادب من العصر العباسي عن مكر المراة ودهائها وخديعتها للرجال ، ولسنا الآن بصدد تحقيق هذا الامر ، والبحث عن اسبابه وعوامله ، ولكننا نريد أن نقدم الصورة التي اقتبسها العرب من الهنود ، ولونوها باللون العربي ، والبسوا اشخاصها الملابس العربية .

إن المجموعة القصصية التي يحويها كتاب « السندباد » هي من أهم المجموعات القصصية الهندية التي تتناول موضوع « مكر النساء » . وهذه المجموعة تنسب الى « السندباد الحكيم » ، وهو شخص لا نملك عنه معلومات تاريخية ، ولا ينبغي أن يختلط بالسندباد البحري ، وقصص المغامرات البحرية ، فتلك شخصية اخرى مستقلة (٢) .

وملخص قصة كتاب « السندباد » هو : أن ملكا من الملوك يدعى « الملك المتوج » (٣) ، كبر وشاخ وخشي أن يموت دون أن يرث ملكه ولد من صلبه ، ولكنه رزق ، على الكبر ، بمولود ، ففرح به ، فلما بلغ الغلام

سبع سنوات جمع العلماء من أطراف مملكته ، وطلب منهم ان ينتخبوا واحدا منهم ، على ان يكون أعلمهم ، ليدفع اليه بابنه ليعلمه ويهذبه ، فوقع اختيارهم على السندباد ، فسلم الملك ابنه الى السندباد فمكث عنده ثلاث سنوات ، ثم استقدمه ابوه الملك ، وخاطبه فوجده لم ينل من العلم شيئا ، فغضب الملك وسأل السندباد عن ذلك ، فأجاب بأنه لم يرد أن يشق على الغلام لرقة طبعه ، وانه لم يكن في سن تؤهله للعلم ، ولكنه وعد الملك بأن ابنه سيتعلم في سبعة أشهر ما يتعلمه غيره في سبع سنوات ، وقطع على نفسه عهدا بذلك . فأعاد الملك ابنه الى رعايــة السندباد ، فأقبل السندباد على تعليم الغلام بهمة ونشاط ، فأنجز في هذه المــدة القصيرة . ما لا يستطيع ان ينجزه غيره في سنوات ، وبقي من المدة التي اشترطها على نفسه يومان ، فسأل الملك السندباد عما تم من امر ابنه ، فقال السندباد : سآتي به غدا . ثم جاء السندباد الى الغلام واخبره بأنه سيمثل غدا امام والـده ، ولكنه يريد قبل ذلك ان ينظر في « طالع » الغلام « فأخذ الاصطرلاب ونظر الارتفاع ، ونظر الى طالعه ، فظهر له إن تكلم هذا الغلام ابن الملك قبل أن تمضي سبعة أيام هلك ومات ، وكان آخر عمره ، وإن سكت حتى تمضي كان سبب سعادته ، وطول مدته » (٤) فحزن السندباد لذلك ، ولكنه أوصى ابن الملك ، وشدد عليه في الوصية الا يتكلم مهما كانت الظروف ، فوافق ابن الملك على ذلك ، وقرر السندباد أن يختفي في هذه المدة . فلما مثل الغلام امام والده الملك ووزرائه السبعة ورجال الدولة ، لم يسلم ولم يتكلم بحرف ، ولما كلموه ظل ساكتا ، فتحير الملك ، ولما لم يجدوا السندباد ، ظنوا انه أوقع بالغلام مكروها فاختفى لذلك ، فازدا الملك غيظا ، واغتم لما اصاب ابنه . وفي أثناء ذلك دخلت الى قصر الملك جارية من اجمل جوارية ، وكان الملك يحبها حبا زائدا ، فلما

علمت بالامر ، طلبت من الملك بأن تأخذ الغلام الى قصرها ، لعلها تستطيع حل هذه المعضلة . فوافق الملك ، فأخذت الغلام الى قصرها . ولما خلت بالغلام في القصر وتأملته وجدته فائق الجمال ، فعرضت نفسها عليه ، وقالت له : إن اباك شيخ كبير ، وانت شاب وانا شابة ، وعما قليل يموت ، فأكون لك ، وتكون لي . فعظم على الغلام سماع هذا الكلام من جارية ابيه ، فقال لها : لولا ان كلامي الى سبعة ايام يسبب هلاكي ، لأنزلت بك ما تستحقين من العقاب ، ثم تذكر وصية استاذه السندباد فعاد الى الصمت . فعلمت الجارية انه مأمور بالسكوت في هذه الايام السبعة ، وخافت ان تنقضي هذه الايام السبعة فيخبر اباه بما كان منها ، فيسبب لها الهلاك فقررت أن تهلكه قبل انقضاء هذه الايام السبعة . ولما دخل عليها الملك سألها عن ولده ، فبكت واخبرته بأنه راودها عن نفسها ، وانه قال لها بأنه سيقتل والده ، ويتولى الملك ، وانه سيستخلصها لنفسه ، بعد ان يصبح ملكا بعد مقتل أبيه الشيخ ، ولكنها لم تطاوعه على ما أراد . فاستشاط الملك غيظا فأمر بقتل ابنه في الحال . فلما سمع وزراء الملك السبعة بذلك قرروا أن يردوا الملك عن عزمه ، كيلا يندم بعد قتل ابنه ، وربما كان ذلك سببا لقتلهم ايضا إذ يظن بهم الملك الطمع في التفرد بالحكم بعد موته . وهكذا قرروا فيما بينهم ان يدخلوا على الملك واحـدا بعد واحد يطلبون منه التروي في قتل ابنه ، والا يثق بقول الجارية ، لأن النساء مجبولات على المكر والخديعة . ولكن الجارية سبقتهم في الدخول الى الملك وضربت له الامثال عن طريق القصص فيمن تهاون في امر من اموره ، فأمر بقتل ابنه ، فدخل عليه وزير وقص عليه قصصا تفيد التروي في الامر وان الوثوق بالنساء خطأ ، وهكذا ظل الملك في هذه الايام السبعة يستمع الى المراة إذ تدخل عليه صباحا فتطلب منه ان يقتل ابنه وتحكي

له الحكايات عن خيانات الرجال ، ثم يقفوها احد الوزراء فيحكي للملك قصصا عن مكر النساء وعن كيدهن وخياناتهن ، فيحجم الملك عن قتل ابنه . الى ان انقضت الايام السبعة ، فتكلم الغلام ، وحضر السندباد ، وبان للملك حقيقة الامر .

فالكتاب ـ كما يتبين من هذا الملخص ـ مجموعة من القصص لا يربط بينها إلا الموضوع ، وهو مكر النساء . وهذه الطريقة من القصص طريقة هندية ، وهي تبدأ بطرح العقدة البدائية ، ثم تروي القصص واحدة بعد أخرى ، عن طريق التشويق (وذلك في نهاية القصة واستئناف قصة جديدة فيقول أحد أطراف الحوار . . . وذلك كما حدث للتاجر واللص) والتساؤل (فيقول الطرف الآخر وكيف كان ذلك) فيندفع القاص في رواية قصته . مثال على هذه الطريقة قصص الف ليلة وليلة ، وكليلة ودمنة . ومن الواضح أن عدد القصص قد يطول وقد يقصر بحسب ما يتوفر للقاص من قصص دون أن يؤثر ذلك في مجريات الاحداث ، ثم تأتي النهاية ويكون الحل مع النهاية ، ولذلك شبهت هذه القصص بالدودة الشريطية (TAPE - WORM) . وينبغي الاعتراف بأن عنصر التشويق والجاذبية موجود فيها ، ولا يمل القارىء من متابعة قصصها ، إذا كانت هذه القصص نفسها قصصا جميلة ممتعة . ويجد المتأمل في هذه المجموعات القصصية الهندية انها قد تدور حول موضوع واحد كموضوع مكر النساء في كتاب « السندباد » أو أكثر من موضوع ولكنها متقاربة في الهدف كموضوعات كليلة ودمنة ، أومجرد سرد قصص خيالية لا يراد منها سوى المتعة الخيالية المحضة .

لم تبق هذه القصص الهندية في بلاد الهنود بل اجتذبت اليها أمما اخرى ، ولعل الفرس من أهم هذه الامم التي فتنت بهذه الاقاصيص ، فقد ترجم الفرس **كليلة ودمنة** ، كما ترجموا **الف ليلة وليلة** (هـزار افسان) وترجموا كذلك **كتاب السندباد** هذا الى اللغة الفهلوية ، ولعل ذلك كان في عهد كسرى أنوشروان الذي ترجمت له بعض الكتب والقصص الهنديـة .

فلما شاء الله أن يرث العرب ملك الفرس وأن يرثوا تراث العالم القديم بأكمله ، اقبلوا برغبة ومحبة عظيمة ، وبنشاط زائد على ترجمة كثير من هذه الاقاصيص ، فترجمت الكتب الفهلوية ـ المترجمة عـن الهندية ـ الى العربية . وكان بينها كتاب « السندباد » .

إن أقدم ذكر لكتاب « السندباد » هو ماورد في تاريخ اليعقوبي (المتوفى بعد ٢٩٢ هـ) فقد ذكر في تاريخه في أثناء حديثه عن تاريـخ الهند وعن ملك الهند (كوش) (٥) الذي كان في زمانه (سندباد) الحكيم ، فقال « ولكوش هذا وضع كتاب « مكر النساء » » (٦) .

ثم ذكره المسعودي (٣٤٦) في « مروج الذهب » في أثناء حديثه عن هذا الملك ، فقال : « وكان في مملكته وعصره (سندباد) دُوِّن له كتاب « الوزراء السبعة والمعلم والغلام وامرأة الملك » وهو الكتاب المترجـم بسندباد » (٧) .

إن نقول المؤرخين العرب تشهد بأصل الكتاب الهندي ، وأن تأليفه منسوب الى من يدعى « بالسندباد الحكيم » . ولذلك يستغرب المرء تردد ابن النديم (٤٣٨) في كتابه « الفهرست » عندما تحدث عن كتاب

« السندباد » في المقالة الثامنة من كتابه في الفن الاول منها عندما تحدث عن الكتب المصنفة في الاسماء والخرافات ، فذكر كتــاب « السندباد » وذكر أن الناس مختلفون في امره ، كاختلافهم في امر « كليلة ودمنة » ، فيمن صنفه اهم الفرس ام الهنود ؟ ثم قال : « والغالب والاقرب الى الحق أن تكون الهند صنفته » (٨) . ولعل السبب في اختلاف نسبة الكتاب في عصر ابن النديم ، هو أن بعض المتعصبين من الفرس ادعوا تأليف الفرس له لانه موجود بالفهلوية ، وان العرب إنما عرفوه عن طريق الفرس ككتاب « كليلة ودمنة » وقصص « الف ليلة وليلة » إذ ادعوا نسبتها الى الفرس ايضــا .

لم يوهب كتاب « السندباد » مترجما قديرا كابن المقفع الذي ترجم « كليلة ودمنة » ، ولذلك لم يذكر ابن النديم اسم مترجمه ، إلا انه جاء في هامش النسخة الخطية من كتاب الفهرست عند ذكر كتاب السندباد : « هــذا الكتاب نقله الاصبغ بن عبد العزيز بن سليم السجستاني » (٩) وهو رجل لم تذكره كتب التراجم المشهورة . إلا أن ابن النديم ذكر هذا الكتاب ضمن الكتب التي ترجمها « ابان بن عبد الحميد اللاحقي (المتوفى سنة ٢٠٠) من الفارسية (والمراد بذلك اللغة الفهلوية) (١٠) وابان شاعر عباسي معروف ترجم كليلة ودمنة شعرا ، ولعل اللاحقي ترجــم كتاب « السندباد » شعرا ايضا ، إلا أن ترجماته هذه قد ضاعت ، إلا إذا فاجأنا الزمن بالعثور على بعض هذه الترجمات في خبايا الزوايا .

ليس بين ايدينا الآن من كتاب سندباد الا رواية واحدة ، اخرجها العلامة أ. اتش من خزانة كتب « شهيد علي باشا » نسخها احد المماليك في القرن العاشــر الهجري (١١) ، والعامية اصيلة فيها ليست نتيجــة

التحريف . والغالب على الظن أنها تحرير جديد لأصل قديم ، كان المحرر الجديد له متوسط الثقافة فكتبه لعامة الشعب . ومما يقوي ذلك كثرة التصرف في جزئيات هذه القصص ، واختـلاف العبارات في المصـادر المتنوعة لها . ومما يؤيد ذلك ايضا ان إعادة هذه القصص اكثر من مرة ، ليس امرا مستغربا في الفارسية والعربية . فقد كان كتاب الفرس في القرنين الخامس والسادس قد اعادوا كتابة هذه القصص بأسلوب مصنع منمق تكثر فيه الامثال العربية والفارسية والاشعار والآيات والاحاديث ، وذلك ما حدث لهذا الكتاب إذ ترجمه رجل يدعى بأبي الفوارس من الفهلوية في القرن الرابع الهجري ترجمة خالية من المحسنات . فجاء الشـاعر الظهير السمرقندي في القرن الخامس فأعـاد صياغة الكتاب بأسـلوب مصنع ، واكثر فيه من الاستشهاد بأبيات وامثال عربية وفارسية .

تحوي هذه الرواية التي هي اقرب الى العامية إحدىوعشرين قصة ، بعضها من رواية الجارية وبعضها من رواية الوزراء . وقد ذكر ابن النديم أن للكتاب نسختين : كبيرة وصغيرة (١٢) ، ولكنه لم يشـر الى عـدد الاقاصيص فيهما او في واحدة منهما ، ونظن ان هذه الرواية التي تحوي (٢١) قصة ، هي النسخة الصغيرة ، واما النسخة الكبيرة فلعلها في مطاوي المكتبات ، ولكن وصلتنا منها ترجمة فارسية ، ففي ايدينا الآن النسخة الصغيرة بالعربية ، والنسخة الكبيرة بالفارسية ، وليس بينهما من خلاف الا في عدد القصص كثيرة وقلة ، واحيانا ذكرا وحذفا اي تروي إحد النسخ قصة لا ترويها الاخرى ، ولما وقف الدكتور امين عبد المجيد بدوي في كتابه « القصة في الادب الفارسي » على هذا الامر (وهو وجود نسخة صغيرة بالعربية وكبيرة بالفارسية) تساءل هذا التساؤل : « وتشير

عبارة ابن النديم « وهو (أي كتاب السندباد) نسختان كبيرة وصغيرة » إشارة مبهمة الى وجود ترجمتين لهذا الكتاب في القرن الرابع إحداهما مفصلة والاخرى مجملة ، ولا ادري ، أيقصد بهذا ترجمتين فارسيتين أم ترجمتين عربيتين ، أو المراد بهذه العبارة ترجمتان فارسية وعربية » (١٣) ثم يجيب عن هذه التساؤلات إجابات عجيبة ، مقايسا في ذلك بين الترجمتين العربية والفارسية ، وغير جواب لهذه التساؤلات ان ابن النديم عندما يتحدث عن نسخة كبيرة وصغيرة أو كتاب صغير أو كبير في كتابه « الفهرست » فهو لا يريد إلا الترجمات العربية ، لانه كتب كتابه للعرب ، ولم تكن الفارسية الدرية في عهده بلغت ذلك المستوى الذي يخلب الالباب ، أو أن كتبها قد ذاعت في بلاد العرب كبغداد وغيرها ذلك الذيوع الذي يكفل لقارئه أن يعرف من تلقاء نفسه انه عندما يذكر نسخة صغيرة أو كبيرة يريد بذلك ترجمات فارسية ، أو بعضها فارسي وبعضها عربي ، الى آخر ما تبادر الى ذهن الدكتور امين ، كل ذلك دون ان ينص على ان تلك بالفارسية والاخرى بالعربية ، وأي خلط اكبر من ان يقول لهذا الكتاب كذا نسخة ، ثم لا يبين المراد من هذا الكلام ، فأي أذكياء العالم يستطيع أن يحل مثل هذه الألغاز عندئذ ؟!

إذاً ، ليس بين أيدينا الآن بالعربية إلا النسخة الصغيرة ، وقد أصبحت قصصها أصلا لكثير من الترجمات الى غير العربية ، فقد ترجمت الى العبرية بعنوان : (سندبار Sind BAR) والى السريانية بعنوان (سندبان Sind BAN) ومن السريانية ترجمت الى اليونانية بعنوان (Synti PAS) وترجمت كذلك الى الاسبانية والتركية (١٤) .

أما اثرها في العربية فهو متنوع ، فبالاضافــة الى ما ذكرناه مــن ترجماتها الضائعة ، ولا سيما الترجمة الشعرية لابان اللاحقي ، فان هذه القصص قد تناثرت في كتب الادب العربي ، في اثناء الحديث عن مكــر النساء ومكايدهن . ويتعذر في حدود هذه المقالة حصر هذه الكتب او المجموعات والإشارة الى كل ما ورد فيها من هذه الاقاصيص .

ولكن يجدر بنا أن نشير الى أن (قصص الف ليلة وليلة) قد احتوت على كتاب « السِندباد » وهي ليست منه في الاصل (١٥) ، كما هو الحال في الاضافات الكثيرة الى اصل (الف ليلة وليلة) .

وكذلك يطول بنا الامر لو تتبعنا التحويرات والتغييرات التي اصابت هذه الاقاصيص في هذه الكتب ، ضمن تدرج زمني فهي تحتاج الى دراسة مستقلة ، لانها تتلون بتلون البيئات التاريخية ، وهذا سر خطورتها ، لان القارىء المتعجل يخرج بانطباع خادع ، وهو ان هذه الاقاصيص قد جرت فعلا ، ويحكم ــ بناء على هذا الانطباع ــ بأن العرب كانوا لا يثقون بالمراة لمكرها ودهائها ، كل ذلك في غفلة عن الاصل الذي صدرت منه ، واغترارا بهذه الالوان التي لونت بها هذه الاقاصيص .

فمن هذه الاقاصيص ، مثلا ، قصة (طبردار) (١٦) الملك الذي كان على علاقة مريبة بزوجة أحد التجار ، فأرسل اليها غلامه ــ في يوم من الايام ــ ليدعوها اليه . فلما رات المراة الغلام اعجبت به ، فراودته عن نفسه ... فلما ابطأ الغلام عن سيده ، جاء (الطبردار) غاضبا فلما علمت المراة بمجيئه استقبلته بلطف ، وكانت قد أخفت الغلام في البيت ، واقبلت على الطبردار فعانقته ... واذا بزوجها قد جاء ، فخاف (الطبردار)

من الفضيحة ، فقالت له المراة : لا بأس عليك ، قف عند الباب ، وجرد سيفك ، كأنك تهددني وتوعدني بالقتل ، فاذا دخل زوجي ، فلا تكلمه ، وابق على ما انت عليه مــن التهديد ، ثم اذهب بعد ذلك » فلما دخــل زوجها ، ورأى الحال ، فسألها بعد خروج الطبردار الغاضب ، عــن الامر ، فقالت : تعال وانظر فأخرجت الغلام ، وكان خائفا فزعا . فقالت له : اذهب ، ولا تخف ، فقد خرج أستاذك . فقال لها زوجها : ما هذا الغلام ؟ . قالت له : إن سيده ذاك الذي رأيته كان قد غضب عليه ، وأراد قتله ، فدخل واستجار بنا مخافة القتل ، وإذا مولاه اقبل كما تراه ، فلما خرج مولاه اخرجته ، وقد كسبت أجره ، ونجيته من شره . فلما سمع زوجها ذلك أثنى عليها وشكرها على ما فعلت (١٧) .

وقد وردت هذه القصة في (الف ليلة وليلة) أيضا (١٨) ، وليس فيها من تغيير كبير ، سوى أن عاشق المراة (في الف ليلة وليلة) هــو (خزندار) الملك . ومن الواضح ان (الطبردار) هو الذي يقف على راس الملك لا (الخزندار) . ولكن هذه القصة جاءت في كتاب « نزهة الابصار والاسماع ، في اخبار ذوات القناع » (١٩) لمؤلف مجهول (هو في الغالب من العهد المملوكي ، إن لم يكن متأخرا عن ذلك) دون ان يذكر المؤلف شيئا عن (طبردار) أو (خزندار) بل هو (جندي تركي) ، وفيها تقول المراةلعشيقها : « قم ، اخرج ، واشهر سيفك ، وتكلم بالتركي ، واشتم ، ودمدم ، فقام وفعل ذلك . فلما رآه زوجها قال « ما لهذا التركي ؟ مالي أراه عندك ؟ فقالت : يا هذا ! هو جندي سكران ، أراد ضرب مملوكه ، فهرب المملوك عندي ، فأدخلته تحت السرير ، وانكرته ، وقلت ما رايته ، فهجم علي سيده ، والسيف في يده ، ثم فتش عليه ، فأعماه الله عنه ، فخرج مغبونا » (٢٠) .

إن ذكر (الجندي التركي) في هذه الروايــة المتأخرة ، بدلاً مــن الطبردار او الخزندار ، في الروايتين المتقدمتين ، وطلب المراة منه ان يتكلم بالتركية امام زوجها ، ينطبق تمام الانطباق على وضع جنود المماليك في مصر ، فقد كان اكثرهم لا يعرف العربية . وبذلك تقترب رواية هــذه القصة على هذا النحو من « الواقعة الحقيقة » ذات « البعد التاريخي الواقعــي » .

ولم يكتف مؤلف كتاب « نزهــة الأبصار والاسماع » بمثل هــذه التغييرات ، بل ذكر احيانا اشخاصا ، لهم وجود تاريخي حقيقي ، بدلا من أشخاص غير معينين في الروايات المتقدمة . فمن ذلك : قصة ذلك الرجل الذي اراد قبل ان يتزوج ان يقف على مكائد النساء وحيلهن، فطاف البلاد والاقطار ، يكتب كل ما سمعه من اقاصيص « مكر النساء » حتى جمع أسفارا من ذلك . وشاءت الاقدار ان يمر في طريق عودته بالبادية ، فمر ببيت من بيوت امراء العرب ، فأكرم الامير ضيفه ورحب به ، ولمــا رأى الكتب معه سأله عنها ، فأخبره بأن كتبه هذه قد جمعها في أسفاره الطويلة عن حيل النساء ومكائدهن ، وانه فعل ذلك قبل ان يتزوج كيلا تنطلي عليــه حيــلة من حيلهن . وكانت « امراة » الامير تسمع هــذا الكلام ، فقال لها زوجها : قدمي لضيفنا طعاما ، فهو جائع ومتعب ، وقادم من سفر بعيد . فلما جهزت الطعام طلب الامير من ضيفه ان يذهب الى الشقــة الخلفية من البيت حتى يأكل ويستريح من عنــاء السفر . فلما خلت المراة البدوية به اخذت تضاحكه وتمازحه ، حتى هش لها وبش ، ثم اغرته بنفسها ، وذكرت ان زوجها شيخ كبــير لا غناء عنده ، فطاوعها ، فلما قعد منها مقعد الرجل من المراة ، جمعت رجليها ، ورفسته بقوة في صدره ، ثم وثبت قائمة وصاحت بأعلــى

صوتها ، فأغمى على الرجل من الخوف ، ودخل الامــير مذعورا ، فوجد زوجته قد انهالت ضربا على ظهر الرجل ، فسألها عما جرى ، فقالت : قد غصّ ضيفنا بلقمة ، لانــه كان جائعا فكبر لقمتــه ، ولم يتأن في اكلها ، ولكن لا بأس عليه ، فخرج زوجها مبتسما ، وأوصاها بأن تعنى بأمر الضيف ، فأفاق الرجل مذهولا ، فقالت له : هل مرّ بك مثل هذه الحكاية في كتبك ؟ فقال : لا ، فقالت له : ما فعلتُ ذلك الا لتعلم أن مكر النساء ليس له نهاية . فرجع الرجل الى اهله تائبا مما فعله(٢١) .

ومما لا شك فيه ان هذه القصة في أصلها الهندي لم تكن على هــذا الشكل ، أي أنه لم يكن هناك ذكر لامير من امراء العرب . وانما كان فيها ــ في غالب الظن ــ بيت لقروي منفرد عن العمران ، ذلك أن الكاتب الهندي أراد من هذه القصة أن المراة ، ولو كانت جاهلة بعيده عن مجتمعات الناس ، فان قدرتها على المكر والخديعة كقدرة المراة الحضرية ، وأن الخداع هو في غريزة المراة وجِبِلَّتها ، ، تستوي في ذلك الجاهلة والعالمة ، وكان من السهل على الكاتب العربي ، أو المترجم العربي الاول ، ان يبدل ذلك ، ويحولها الى امراة بدوية ، لانقطــاع البدو عن العمران ، ولحسن استقبالهم للضيف . واما صاحب « نزهة الاسماع والابصار » فقد خطا خطوة ابعد من ذلك فسمى الامير بأنــه من أولاد « عيسى بن مهنا »(٢٢) ، وهو امير من اكبر امراء العرب في القرن السابع الهجري وله وجود تاريخي حقيقي(٢٣) .

وكنت أودّ أن اناقش بالتفصيل ــ ونحن في صدد تأثيرات هذه المجموعة القصصية الهندية ــ رأيا للدكتور « امين عبد المجيد بدوي »

عرضه في كتابه « القصة في الادب الفارسي » وملخص هذا الرأي : أن هذه الحكايات المتتالية في كتاب السندباد « ليس الا مجموعة من الحكايات المتداخلة رويت في مناسبات ، فما أشبهه في ذلك بكتب المقامات ، ولا نغرب اذا اسميناه مقامات السندباد اذ لا فرق بينه وبين ما عرفنا من مقامات البديع والحريري ، الا انه مقامات قصصية يهدف راويها الى العظة والعبرة ، وهده مقامات او مجالس خطابية يرمي مُنشئها الى التفنن في الافصاح عن قدرة لغوية وملكة بلاغية(٢٤)، ثم يتحدث عن تعاقب الوزراء والجارية في عرض قصصهم أمام الملك لينتهي الى ما يلي : « وفي مقامات بديع الزمان يحدثنا عيسى بن هشام عن مجالس مختلفة يقوم في كل منها أبو الفتح السكندري بطل هذه المقامات خطيبا أو مناظرا أو محاورا في وضوع ما وقد يرتجل شعرا أو يروي لشعراء آخرين ، ولكل مقامة عنوان يشير الى موضوعها أو مكانها ، مثل المقامة القريضية التي موضوعها القريض والمقامة الازاذية التي موضوعها الازاذ أي التمر والمقامات البلخية والسجستانية والكوفية ، وتدور وقائعها ببلخ وسجستان والكوفة »(٢٥) . ثم يقول : « وكذلك الحال في مقامات الحريري »(٢٦) ويختم أقواله بهذا التساؤل: « ترى هل تدل هذه المشابهة على علاقة فنية بين المقامات وكتاب السندباد ؟ وهل الف البديع والحريري مقاماتهما متطلعين الى هذا الكتاب »(٢٧) .

ولما كانت الاجابة على هذا السؤال بالايجاب تستدعي وقوف الهمذاني على كتاب السندباد . قال البدوي : « ترجم السندباد عن الفهلوية الى الفارسية الدرية لاول مرة سنة ٣٣٩ هـ ، وكانت وفاة البديع رائد فن المقامة وقدوة الحريري سنة ٣٩٨ هـ . وهو فارسي(٢٨) من

ذوي اللسانين نشأ بهمذان وطوف بجميع بلاد خراسان وسجستان والقى عصا الترحال بهراة . وليس بمستبعد أن يكون قد كتب مقاماته العربية تحت تأثير هذا اللون من التأليف الفارسي (؟!)(٢٩) غير أنــه استبدل الخطبة والمناظرة والالغاز والمحاورة بالاسطورة والخرافــة لانهما لا يرقيان في أدبنا العربي الى مقام القصيد والترسل والخطابة . ثم جاء الحريري المتوفى بين سنتي ٥١٠ ــ ٥١٦ هـ فحذا حذوه ، وعلى هذا ، لقائل أن يقول ــ دون شطط ــ ان فن المقامة العربيةيرجع في تأليفه الى أصول هندية فارسية ، مستندا في قوله الى نظر ممحص سليم واستدلال منطقي قويم »(٣٠) .

قد كنت أود ان اناقش هذا القول بالتفصيل متعرضا الى روح المقامات الذي يختلف اختلافا جذريا عن هذه الحكايات « الهنديــة » ولكنني سأكتفي بتبيان مواضع الالتباس كيلا يحمل بعض الدارسين هذه الاقوال على محمل الجد ، فتسلل من كتاب الى كتاب ، ولاتستغرب بعد ذلك أن تجدها في الكتب المدرسية ، لان المؤلف لم يكن جادا ، قطعا ويقينا ، عندما انتهى الى ما انتهى اليه ، ولكنه اراد أن يخالف مشهورا ليكون مشهورا ، وهذه روح سرت بين المؤلفين المصريين منــذ أن وجدوا طه حســين أشهرته المخالفــة للآراء المتعارفة عن الشعر الجاهلي ، « فعقدة طه حسين » هي التي دفعت بالمؤلف الى هــذا الرأي ، وما درى المؤلف ان المخالفة لمجرد الخلاف لا تجدي نفعا :

وليس كل خلاف جاء معتبرا الا خلاف له حظ من النظر

ان الحجة التي يستند اليها المؤلف هي ان قصص السندبــاد « مجموعة من الحكايات المتداخلة رويت في مناسبات » وكذلك المقامات،

ليس صحيحا ، لان قصص السندباد لم ترو في مناسبات ، بل هي مرتبطة اشد الارتباط بمناسبة واحدة وموضوع واحد . ويبقى امر التشابه بين هذه القصص وبين المقامات من الناحية الشكلية ، والفرق بينهما كبير . فقصص السندباد ، مثلها مثل القصص الهندي بوجه عام ، تختلف في العقدة والحل وطريقة القص عن المقامات . فمحور الترابط في المقامات هو شخصية البطل ، وليس في المقامات الطريقة الهندية في التشويق والسؤال والاجابة . فلا يصح الاكتفاء بالمشابهة السطحية في الحكم على أن فن المقامات مصدره قصص السندباد بدعوى أن فن المقامات هو مجموعة من القصص القصيرة ، وقصص السندباد كذلك ، مع اغفال الروح وانطريقة القصصية في كل جانب .

ومما يقرب لك ذلك (أي أن المشابهة العارضة وحدها لا تكفي) هو « فن الرواية » الحديث ، فليس « لقائل أن يقول » ـ الا اذا كان وجهه اصلب من الصخر ـ : ان « ثلاثية نجيب محفوظ » ما هي الا استمرار وتطور « لسيرة بني هلال » مستندا في ذلك الى ان « الثلاثية والسيرة الهلالية » تحكيان قصة أسرة وقبيلة ، فالثلاثية تتحدث عن أسرة مصرية ، من الاجداد والابناء والاحفاد ، والسيرة تتحدث كذلك عن الاجداد والابناء لقبيلة بني هلال ، هذا من جهة التشابه في الموضوع، واما التشابه الفني فهو أقوى لان الثلاثية عمل فني متشابك تتداخل فيه الاقاصيص ، وكذلك السيرة تتداخل فيها الاقاصيص ... وهكذا يستطيع المرء أن يمضي في طريقه مؤكدا ومبينا هذا التشابه بين الثلاثية والسيرة الهلالية ، وينتهي بالطبع الى هذه النتيجة المريحة ، وهي أن نجيب محفوظ ـ لم يتأثر في روايته بنماذج فنية أجنبية ـ بل كان امامه عمل شعبي معروف ، مسموع ومقروء وهو السيرة

الهلالية ، ثم يتساءل بعد هذا كله : أيعقل الا يكون نجيب محفوظ قد قرأ أو سمع سيرة بني هلال ؟!

ثم ان المؤلف لم يكن بحاجة الى أن يجعل ترجمة أبي الفوارس الاساس الذي وقف عليه الهمذاني ، ويشق على نفسه في البرهنة على ذلك ، لان ترجمة أبي الفوارس كانت بالفارسية الدرية ، وهي ترجمة « ركيكة وبعبارات هابطة » كما وصفها الظهيري السمرقندي(٢١) مع أن أمامه ترجمة أبان اللاحقي ، وهي تسبقها بقرن ونصف تقريبـا ، وربما كانت ترجمة الاصبغ السجستاني ، معروفة في عهد الهمذاني .

ثم لم يصرّ المؤلف على ان تكون قصص السندباد هذه ان تكون الرائد الفني لفن المقامـات ، وهي لا تختلف في شيء ـ من الناحيـة القصصية ـ عن (كليلة ودمنة) ، ولا سيما وقد ترجمها مترجم قدير كابن المقفع . ومن المؤكد ، يقينا ، أن الهمذاني قرأها كسائر المثقفين في تلك الايام . وكذلك الامر في (الف ليلة وليلة) وعشرات القصـص الهندية الاخرى . فما هو السر الذي استهوى الدكتور بدوي في قصر شرف التأثير في فن المقامات على قصص السندباد ؟ أترى لو انه ذكر (كليلة ودمنة) لاشمأز الناس من قوله ونفروا منه لانهم قد قرؤوا (كليلة ودمنة) فلم يلحظوا ذلك ، وأما قصص (السندباد) فمنذا الذي يفطن لها ؟! فاذا كانت المشابهة سطحية بين فن المقامات ، وقصص (السندباد) ، واذا انتفى التلاقي في المضمون كما صرح المؤلف نفسـه بذلك ، فذهب الى أن قصص السندباد قصص خرافية واسطوريـة (وهذا ليس بصحيح ، ولا تندرج قصص السندباد تحت جنس الاسطورة أو الخرافة ، على الرغم من أن المؤلف شرح في هامش الكتـاب معنى

الاسطورة والخرافة) وان مضمون المقامات قائمــة على « الخطبــة والمناظرة والالغاز والمحاورة » فاين وجه الالتقاء بينهما بعد هذا ؟!

لم تبق قصص السندباد وقفا على الادب المكتوب الفصيح منه والعامي ، بل تداولها الشعب في حكاياته ، ولما كانت العناية بهــذه الاقاصيص الشعبية قليلة حتى الآن ، ولم يقم باحثون مختصون بمسح شامل لمختلف البيئات العربية لتدوين هذه الحكايات فان الاشارة الى بعض هذه الحكايات وتداولهافي البيئات الشعبية سيظل قاصرا على السماع المباشر ، ويتعذر عندئذ الاشارة الى تداول هذه القصة او تلك، في مختلف البيئات . ولذلك سأكتفي بالاشارة الى قصة من هــذه القصص ، تداولتها البيئات الشعبية في مدينة « اللاذقية » من مدن الجمهورية العربية السورية ، فقد تداولت هذه البيئة قصة من قصص السندباد ، وهي مما احتفظت به قصص (الف ليلة وليلة) ايضا ، وقد سمعنا هذه القصة في بيئات اخرى ، وملخص هذه القصة : ان شابا احب امراة بزاز (بائع البز وهو اقمشة الثياب) ولكنه لم يستطع الوصول الى نيل مراده منها ، فاستعان بعجوز ، فطلبت من الشــاب ان يقصد دكانه ، وان يشتري منه (الرداء) الذي على راسه ، فذهب الشاب الى التاجر ، وطلب منه رداء ، فأراه الاردية التي عنده ، فلم يعجبه شيء منها ، وقال له : اريد مثل هذا الذي على راسك ، ولم يكن عند التاجر مثله ، فأراه ما هو خير منه ، فأبى الا ان يكون مثل رداء التاجر، واخيرا توصل الى شراء (رداء) التاجر ، وذهب بــه الى العجوز ، واحرقت فيه بعض المواضع ، ثم قصدت بيت امراة البزاز ، فرحبت بها المراة ، ثم شاغلتها بالحديث ووضعت الرداء تحت مخدة التاجر ، فلما جاء التاجر وجد رداءه تحت المخدة « فعظم ذلك عليه ، وظن انه

صديق زوجته ، ووسوس له الشيطان ، وقال في نفسه ما اخذ الرداء الا حتى يعلمني انه صديق زوجتي » ، ثم طلب منها ان تذهب الى اهلها ، فذهبت الى اهلها ، ومكثت بضعة ايام ، فجاءت العجوز الى بيت ام المراة ، وسألت عنها عن سبب غيابها عن البيت ، فقالت امراة البزاز لا ادري ، وسألت العجوز ان كان عندها مخرج من هذا الامر ، فعرضت عليها العجوز ان تذهب الى « منجم » حاذق تعرفه العجوز حتى يكشف لها عن السبب ، وكان المنجم هو ذلك الشاب ، فأخذتها الى بيته ودفعتها اليه ، وغابت عنهما .. ثم ارادت العجوز ان ترد المراة الى زوجها ، فطلبت من الشاب ان يذهب الى دكان التاجر ، وان يجلس عنده ، ولا يتكلم بشيء ، فاذا مرت هي (اي العجوز) فعليه أن يتعلق بها ، ويضربها ، ويصيح بأعلى صوته : اما ان تأتيني بالرداء واما ان ارفع امرك الى الحاكم . ففعل الشاب ما قالته العجوز . فلما تجمع الناس ، سألوه عن القصة فأخبرهم بأنه اعطاه للعجوز كي ترفوه لانه احترق في مواضع ، فأخذته وغابت عنه ، فاعترفت العجوز بأنها اخذته من الشاب ، ولكنها دخلت دورا كثيرة ، ونسيته في دار من هذه الدور ، ولم تعد تتذكر تلك الدار . فلما سمع التاجر هذا الكلام زال ما في نفسه وعمل على ما فرط في حق زوجته ، فأعادها ، ولم يعلم هو ولا زوجته عما فعلته هذه العجوز(٢٢) وهي في رواية (الف ليلة وليلة) تأخذ شكلا اجمل من هذه الرواية وفيها سمي التاجر (بأبي الفتح) من اهل بغداد(٢٣) .

اما في الرواية الشعبية « فقد التقت العجوز بشيطان ، فتحدى كل منهما الآخر على ايهما يستطيع أن يقوم بنادرة اشد مكرا ودهاء . وقالت العجوز : انني استطيع ان اقوم بنادرة لا تستطيع انت ولا كل

الشياطين ان تقوموا بها ، فتحداها الشيطان أن تفعل ان استطاعت فوعدته بذلك » ... ولذلك وضع الجامع لهذه الحكايات عنوانا من هذا التحدي فعنونها (بالعجوز والشيطان) ثم تجري القصة في خطوطها العامة كما وردت في كتاب « السندباد » الا أن القاص الشعبي (أو الجامع لهذه الاقاصيص) سمى التاجر (بَعَوض)(٣٤) .

ولعل المتتبع للادب الشعبي المحكي يستطيع ان يجد عددا من اقاصيص « السندباد » منثورة ـ هنا وهناك ـ في بيئات الوطن العربي المختلفة ، يتمثل بها الناس حين يتحدثون عن « مكر النساء » . والسبب في ذلك أن « كتاب الف ليلة وليلة » لا يزال يحتفظ بهذه الاقاصيص ، وهو كتاب لا يزال عدد كبير من الناس يقرؤه بشغف . وتبقى لهذه الحكايات الشعبية طرافة التغيير والتحوير التي تستحق الدراسة والوقوف عند تفاصيلها المتنوعة .

هذا حديث موجز عن كتاب هندي واحد في موضوع له خطورته الاجتماعية والثقافية والنفسية ، فما بالك لو أن دارسا حاول أن يجمع القصص الهندية الاخرا ـ في الموضوع نفسه ـ كشهريار في الف ليلة وليلة ، عندما يفقد الثقة بالنساء ، وغير الف ليلة وليلة من الاقاصيص التي يغلب عليها الطابع الخيالي « كالمراة التي استطاعت أن تغلب العفريت وأن تخضعه » فهذا الموضوع ـ وهو تغلب المراة على العفريت وخداعها له ـ موضوع هندي ايضا لا تزال بعض قصصه تنتظر الدراسة كقصة « عروس العرائس » مثلا في المجموعة القصصية المسماة « كتاب الحكايات العجيبة والاخبار الغريبة »(٣٥) لخرج بمحصول يؤكد عمق أصالة التأثيرات الادبية الهندية في ماضي الادب العربي ، وفي حاضره ، مما يشهد بعمق هذه التأثيرات وخصبها المتجدد .

الاحــالات والحــواشي :

(١) انظر في مراتب الامم ، من الناحية العلمية ـ من وجهة نظر العرب ـ كتــاب « طبقات الامم » لصاعد الاندلسي (المتوفى ٤٦٢) ، نشرة الاب لويس شيخو ، المطبعة اليسوعية ، (دون تاريخ) .

(٢) ورد اسم السندباد مقرونا بالحكيم في : تاريخ اليعقوبي ، لابن واضح الاخباري، ط الغري بالنجف ، ١٣٥٨ ، ج ١ ص ٧٤ ؛ وكذلك في كتاب « الفهرست » ، لابن النديم ، بتحقيق رضا تجدد ، طهران ، ١٣٥٠ ، ص ٣٦٤ ؛ وفي (الف ليلة وليلة) ط القاهرة : شركة مصطفى البابي الحلبي ١٩٦٠ ، ج ٣ ص ٦٨ . وهو غير السندباد البحري صاحب الرحلات البحرية المعروفة الموجودة في الجزء الثالث نفسه من (الف ليلة وليلة) . ولذلك يظن بان ناسخ الرواية العامية قد اخطا عندما وصف السندباد بهاتين الصفتين معا : (اي السندباد البحري الحكيم) انظر : Sindbad - Name, Istanbul, 1948 (ede : A. ates) p 350. وستكون الاشارة الى هذه الطبعة دوما . والى الطبعات المذكورة سابقا .

(٣) ورد اسمه«الملك المتوج» في النسخةالعامية العربية ، من Sindbad ، ص٣٤٨ . وفي الكتاب نفسه ، ص ٣١ ، من النسخة الفارسية (كورديس) ملك الهند ، بينما لم يسم في (الف ليلة وليلة) .

(٤) Sindbad ص ٣٥١ .

(٥) كذا ورد اسم الملك الذي كان في عهده السندباد في تاريخ اليعقوبي ج ١ ص ٧٤، وفي مروج الذهب للمسعودي ، بتحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، والقاهرة ١٩٥٨ ص ٨١ ، كورش .

(٦) وردت عبارة اليعقوبي في ط النجف ، وهي ماخوذة من القصة الاوربية ، ومطابقة لها : « ومنهم كوش الملك الذي كان في زمانه (سندباد) الحكيم وكوش هذا وضع كتاب « مكر النساء » ج ١ ص ٧٤ من ط النجف . وصواب العبارة اضافة لام الى قوله كوش . لان السندباد هو الذي الف لكوش هذا الكتاب ، كما جاء ذلك صريحا في مروج الذهب للمسعودي » في الاحالة السابقة .

(٨) الفهرست : ٣٦٤ .

(٩) الفهرست : الصفحة السابقة نفسها .

(١٠) الفهرست : ١٨٦ .

(١١) ورد اسم الناسخ في آخر النسخة الخطية كما يلي (قائم بن عبد الله السيفي آرغون شاه الجلبابي) بعد ذكر فراغه من النسخ في صفر من شهور سنة (٩٤٠) . ومن الغريب الا ينتبه العلامة اتش ، والذين تابعوه كالدكتور بدوي وغيره ، الى ان تصحيفين وقعا في الاسماء . فاحد هذه الاسمين اسم (قائم) فهو وان كانت صيغته عربية (اسم فاعل من قام) الا انه غير معهود في التسمية وصحة الاسم هي (قانم) بالنون بدلا من الهمزة ، وهو اسم شائع بين المماليك في تلك الفترة (انظر : ابن طولون : مفاكهة الخلان في حوادث الزمان ، بتحقيق محمد مصطفى القسم الثاني ، ط القاهرة ، ١٩٦٤ ، ص ٢١٩ في فهارس اسماء الاعلام) . وثانيهما لقب (الجلبابي) فهو تصحيف (الجلباني) والجلباني نسبة الى (الجلبان) جمع (جَلَب) وهو المملوك المجلوب حديثا من بلاده . وكان الجلبان يشكلون قسما من جيش المماليك في ذلك الزمن (انظر الكتاب المتقدم في فهارس الجزء الثاني ص ٢٦٥١ ، واحالة المحقق الى ٢٨٤ في ذكر المماليك الجلبان) . ومما يجدر ذكره ان كلمة (جَلَب) التي يراد بها في عاميتنا الانسان الغر الذي لاخبرة له مولدة من هذا المعنى ، لان المملوك الجلب لا خبرة له بعادات البلاد ولا لغتها في حال قدومه ، وقد يبقى لقب الجلباني ملازما له بعد ذلك ولو طال مقامه . وفي بقية الاسماء (عبد الله) ولماذا يسمى به ، وفي (السيفي) و (آرغون شاه) في مثل هذا السياق طرائف يعرفها الدارسون للعصر المملوكي ، فلا نطيل بذكرها .

(١٢) الفهرست : ٣٦٤ .

(١٣) د.بدوي ، أمين عبد المجيد ، القصة في الادب الفارسي ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦٤ ، ص ٣٣٥ .

(١٤) Sindbad, P. 25.

(١٥) احتوى الجزء الثالثمن الف ليلة وليلة على قصص السندباد البحري ص ٢ ، وعلى قصص السندباد الحكيم ، تحت عنوان : (حكاية تتضمن مكر النساء وان كيدهن عظيم) ، ص ٦٧ .

(١٦) طبردار ، كلمة فارسية مركبة من طبر ، وهي سلاح شبيه بالفاس ، ومن (دار) التي تتركب مع كلمات كثيرة لتفيد معنى (الحفظ والاستعمال والقيم على الشيء) .

(١٧) Sindbad, P. 350.

(١٨) الف ليلة وليلة ، ج٣ ، ص ٧٢ .

(١٩) نزهـة الابصار والاسمـاع ، في اخبـار ذوات القنـاع ، لمؤلف مجهـول ، ط القاهرة ١٣٠٥ .

(٢٠) نزهة الابصار ، ص ٧٨ .

(٢١) القصة في شكلها الاول في Sindbad, P. 381

(٢٢) عيسى بن مهنا ، شرف الدين الطائي ، توفي سنة (٦٨٣) قال الزركلي في الاعلام : (ج ٥ ص ٢٩٦) كان ينعت في بادية الشام بملك العرب ، ولاه الامارة الملك الظاهر بيبرس ، وارتفعت مكانته عند سلاطين مصر ، فاستمر في امارته عشرين سنة الى أن توفي .

(٢٤) القصة في الادب الفارسي ، ص ٣٣٢ السطر الاخير .

(٢٥) المرجع نفسه ص ٣٣٣ .

(٢٦) نفسه ، ص ٣٣٣ .

(٢٧) نفسه ، ص ٣٣٤ .

(٢٨) من الغريب نسبة بديع الزمان الهمذاني الى الفرس ، لانه نشأ في بلادهم ، مع أنه عربي النسب قطعا، ولا يتسع هذا الحيز لتبيان عروبة البديع .

(٢٩) اشارتا التعجب والاستفهام مني ، لان الفرس لم يبتكروا هذا الفن القصصي ، بل هو هندي اصيل، وما لدى الفرس منه ما هو الا ترجمة من الهندية او تقليدها.

(٣٠) القصة في الادب الفارسي ، ص ٣٣٤ .

(٣١) Sindbad. P. 25. من النص الفارسي .

(٣٢) Sindbad. P. 372

(٣٣) الف ليلة وليلة ، ج٣ ص ١٠٠ .

(٣٤) (ساعي ، احمد بسام) الحكايات الشعبية في اللاذقية ، دمشق : منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، ١٩٧٤ ص ٢٧٨ .

(٣٥) كتاب الحكايات العجيبة والاخبار الريبة ، بتحقيق هنس وير ط مصورة في دار الكتاب العربي ببيروت ، ص ١٤٧ .

ألطاف حسين حالي
وفكرة إليوت عن التراث

م. وسيم • ترجمة: مسرة الأمير

عمم ت. س. اليوت مفهوم التراث ، و « حساسيته الموحدة » المترابطة . فالتراث ، في رأيه ، هو تناول الطراز المتميز للشعور ونمط التفكير وطريقة الحياة لدى مجموعة من الناس ، الطراز الذي بدأ في زمن ماض غير معروف ، وبعيد جدا قبل ظهور المسيحية . وهذا التراث يجري مندفعا الى الامام ، النهر يجرف اثناء الفيضان كل ما علق على ضفتيه . وينبغي على الفنان ان يستسلم كليا لهذا التراث أو الى افضل جوانبه . لكن استسلامه هنا لا يعني الاستسلام دون تفكير بل تحكيم عقله في العمل الفني كما يفعل المتصوف . ويرتبط بهذا التحكم مفهوم اليوت للحساسية الموحدة . فالحساسية هي طريقة استجابة الفرد العقلية والعاطفية للعالم الخارجي . وحتى مطلع العصور الوسطى كانت الحساسية الاوربية موحدة حسب رأيه ، اي ان الشعراء ، حين كانوا يستحسون للعالم ،

لم يكونوا منفصلين عن الخبرة . ومع بداية عصر النهضة انفصل العقل عن العاطفة واضحى الشعر مسألة عواطف فقط . ويرتبط هذا التجزؤ في الانسان بالتجزؤ السياسي والديني والاجتماعي في اوربا ، الذي كان موحدا حتى نهاية العصور الوسطى . وقد حاول اليوت من خلال شعره وكتاباته النثرية ان يستعيد وحدة العقل الاوربي .

كان هالي ، على غرار اليوت ، ناقـدا ، ادبيـا ، عظيما ، ومفكرا دينيا واجتماعيا ومؤمنا تقيا . قدم هالي في شعره اسلوبا مميزا ومحتوى اجتماعيا جديدا مثل اليوت برغم عدم معرفته به ، وحتى امكانية التعرف اليه لان هالي توفي قبل سنوات قليلة من ظهور القصائد الاولى للشـاعر الانكليزي . لم يكن هالي يستطيع قراءة الانكليزية او يتصل بالعلمـاء البريطانيين ، وما عرفه من الشعر الانكليزي كان عاديا جدا وقديما وغير متميز . فجاءت ثقافته وخياله ومصادره من منابع شرقية خالصـة . ومع ذلك حاولت ان انشيء علاقة بين الشخصيتين الادبيتين البارزتين . بيد ان هذا البحث لايمت بصلة الى ما يدعى من الادب المقارن بـ « الادب العالمي » الذي يخلق روابط بين آداب لا صلات تاريخية بينها . وفي الحقيقة قد يتصل هذا البحث بمبدأ (المثاقفة) الذي يتناول تأثير حضارة على اخرى ويسعى الى تبيان مدى دقـة تأثير الغرب على آدابنا وسريانـه وحتى نفـاذه .

وربما كان من المناسب لي ان أستشهد بقول لمؤرخ بريطاني كتبـه عام ١٩٤٩ : « منذ مئتي عام مضت كانت دلهي قد عاشت قرنا من الزمن مدينة ملكية عظيمة . لم تكن اكبر المدن واشهرها في الهند فحسب بل في جميع أرجاء الشرق من القسطنطينية حتى كانتون . بلاطها كان متألقا ،

مساجدها وكلياتها متعددة،وشهرتها الفنية والادبية كانت تضاهي سمعتها السياسية الرفيعة . وفي غضون خمسين عاما اختفت اقاليمها ، ونهبت ثروتها واصاب العمى امبرطورها ، فتقلصت المدينة لتصبح عاصمة اقليمية . وليس بامكان المرء ان يدرك عظم التغيير الذي طرأ لان دلهي لم تعان من خطر المغول » .

ولد هالي في بلدة قرب دلهي من عائلة اقطاعية من طبقة متوسطة دينا . وما أتم ربيعه العشرين حتى أصابت دلهي كارثة عام ١٨٥٧ حيث كان يقطن منذ عامين باحثا عن العلم والمعرفة . فكان عليه ان يعود الى بلدته يائسا بعد فشله في العثور على مدرسة جيدة ، اذ لم يتمكن من الالتحاق بكلية دلهي التي اصبحت تتبع الطراز الانكليزي ، وذلك بسبب العداء المستفحل ضد الانكليز . وهكذا اضحى تعلمه ـ كما قال عن نفسه ـ دون هدف وكيفما اتفق . بيد ان حساسيته المفرطة جعلته يدرك اسباب الثورة الكبرى ونتائجها . وعند بلوغه الاربعين عاما جاءت مقابلته مع السير « سيد » لتدفعه الى الافصاح عن فكره وعواطفه تجاه معاناة المسلمين الهنود .

تولع السير « سيد » بالجدل الديني الذي لم يستسغه هالي ، بيد ان هالي اضطر فيما بعد للقول بأنه من الضروري احيانا الكتابة حول الدين لان المسلمين الهنود يبحثون عن وازع ديني لكل عمل ولان الوضع السياسي للمسلمين شديد الصلة بالدين . لم يثر قلق هالي حملة التبشير المسيحية التي لم تكن فعالة بقليل أو كثير بين المسلمين ، وازعجه دخول العلوم والتقنية كعناصر تهديد محتملة للايمان . وقد رحب بالحكم الانكليزي في الهند لانه على زعمه وجد فيه الديموقراطية وتحرير البلاد

من مساوىء الاتوقراطية (حكم الفرد المطلق) ، والتي هي نمط للحكم افسد الحياة في كل انحاء العالم . وعليه اصر هالي على الاصلاح من الداخل .

وفي مقاله « الدين يسر » اورد هالي شواهد كثيرة من القرآن والحديث ومن مصلح هندي يدعى شاه ولي الله (١٧٠٢ ـ ٦٢) ، ليثبت ان الاسلام افضل من اديان أخرى ، ليس لكونه الدين الوحيد الموحى به ـ فالله قد بعث رسله في كل أمة ـ بل لعدم قدرة الاديان الاخرى على حفظ كلمة الله . فالاسلام هو الدين الوحيد العملي والمجرد . انه لايفرض قيودا على العواطف الخالصة ولا على حرية الانسان . لا يحتوي مفاهيم غير منطقية مثل « الثالوث » ولا يسمح بالتبتل وحياة الرهبنة . ولكن مع مرور الزمن اصبح المسلمين فريسة للفساد كما في ديانات ما قبل الاسلام ، ودخلت البدع والتقليد الاعمى والتفسير الغريب والطقوس الوثنية والاحتفالات لتطمس معاني الكتاب المقدس . رغب هالي في العودة الى نقاء القرن الاول للاسلام وصفائه ، لكنه لم يكن رجعيا . ويرمي الى القول بان التهديد اليوم للدين هو أعظم مما كان عليه في الاوقات التي انتشرت فيها الفلسفة اليونانية بين المسلمين واستنبط سلاح علم الكلام . وذلك يبين « لماذا مصير هالي على أن تفسير القرآن لن يكون كاملا ، وأن محاولات تفسير الآيات ينبغي ان تشجع » .

وفي خطابه الموجه الى الاجتماع الاول لندوة العلماء ، المتميزة بتعليم الادب العربي والتدرب على اللغة العربية العامية ، قال : ينبغي على العلماء الا يخشوا تعليم علم الجيولوجيا والنجوم ، فالمؤمن الحق يجب ان يقبل الحقيقة التي تقول بأنه اذا كان العلم الحديث صحيحا فلا يمكن ان يكون

غير اسلامي ، وان جاء ضد مبدأ الاسلام فهو غير صحيح . ولكن حتى نتبين مدى صحته من خطئه يصبح ضروريا ان ندرسه .

وجاء موقف هالي من الشعر تبريرا لموقفه من تاريخ الدين الذي فسد بمرور الزمن ، وهذا ما وجده ايضا في تاريخ الشعر . وفي مقدمته لـ « شعر وشاعري » التي كانت اولى كتاباته النقدية الادبية باللغة الاردية ، يسلم بأن الشعر يعطي الانسان متعة بيد انه يفضل الشعر الذي يقود الى عمل سياسي واجتماعي . وهنا يستشهد حرفيا بمقاطع من الشعر العربي ليعبر عن اعجابه الشديد بشعر احتل مكانة مرموقة جدا بين الناس ، والذي كان واقعيا مخلصا وعفويا ، جماعيا اكثر منه فرديا وفوق كل ذلك استطاع ان يستثير مشاعر قوية . بيد ان هذا الشعر لم يعد ، مع نمو الملكية ، التعبير المخلص والجريء لافكار الشعب بمجموعه بل أصبح التملق ، مع تزايد عدد القصور ، نظام الحياة اليومية ، ويبقى للشعراء غرضان فقط ـ المديح والغزل . حتى هذان الغرضان فقدا سحرهما ايضا بعد فترة قصيرة وانحدار الشعراء الى درك الهجاء والغزل المكشوف . وبالتالي كان الشعر الذي بدا وازدهر في الجزيرة العربية قد لاقى انحلاله الاخير في الهند لذا ينصح هالي الشاعر الحديث بعدم اهمال الماضي والتمسك بالتراث في المضمون وفي استخدام الاسلوب الشعري وعلم البيان . فالشعراء الاوائل قد تناولوا فقط جوانب معينة من الواقع ، وعلى الشاعر الحديث ان يكتشف الجوانب غير المطروقة من قبل اسلافه . واذا كان هالي يقترح بأن الشاعر ، في كل عصر ، ان يتمسك بالواقعية ، فالناقد الادبي يقترب جدا من المفكر الديني الذي يصر على أن لكل عصر الحق في تفسيره الخاص (لكلام الله) .

واذا تركنا جانبا ، وللحظة ، الهرطقة المحتملة والمتضمنة في هـذا الكلام ، يمكننا القول بأنه يوجد انتظام في فكر هالي عن الدين والشعر . وعلينا الآن ان ننظر الى العلاقة بين هالي المفكر وهالي الشاعر الواقعي .

وكأي شاب آخر في زمنه جرب هالي قلمه في الغزل ، لكنه قضى بنفسه على تلك المواضيع الغزلية بالاسلوب المصطنع . كتب ايضا عددا من القصائد التعليمية القصيرة واللا تقليدية بناء على طلب رجل انكليزي كان يبحث عن قصائد مناسبة لكتب مدرسية . اما رائعة هالي الادبية فهي « مد وجزر الاسلام » (*) ، وقد استحوذت على عقول المسلمين الهنود لاكثر من نصف قرن . وقال السير (سيد) . الذي كتب هالي قصيدته تلك بناء على اقتراحه : ـ « عندما يسألني الله اي عمل مجيد قمت به لاجل خلاصي اجيب اني جعلت هالي يكتب هذه القصيدة » . تسرد القصيدة تاريخ المسلمين ، الموصوف اعلاه ، وشروط الحياة في عصر الجاهلية ، ومن ثم المجد الذي اتى به النبي ؛ انها تحكي عن تفوق المسلمين في العلم والفلسفة وعن انحدارهم التدريجي الذي ادى الى افول تلك الثقافة في الهند . وقد تجنب الشاعر متعمدا الاسلوب الشعري السائد وإستخدام الطريقة التعليمية البسيطة والمباشرة . وكانت المقاطع المترجمة من القرآن والحديث هي الاكثر تأثيرا . وربما يستسيغ قراء « الارض اسباب » ، بشكل خاص ، صورة الغيمة المتجمعة التي بشرت بمولد النبي ، وقد اقتبسها هالي من كلام القرآن واستشهد بأيات منه في أمكنة شتى بنص آخر ، « انه كمن يرسل المطر ويمنح بركاته عندما يصبح الناس قانطين » ؛ لكنه يعود في نهاية القصيدة ليقول بأسى عظيم « انه لا يوجد

(*) وفقا لتسميتها بالعربيـة .

غيوم ولا مجرد امل لهم » . ان مقدمة القصيدة هي نظم للكلام القرآني باللغة الاردية . « لا يغير الله ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم » ، بيد ان القصيدة تنتهي بملحوظة متشائمة جدا عن غرور كل الانجازات البشرية مستشهدة بكلام القرآن « كل من عليها فان . ويبقى وجه ربك . » . ادرك هالي شدة تشاؤم قصيدته فأضاف اليها بعد سنوات قليلة ملحقا ليبهج قراءه . لكن ذلك لم يرضه ايضا وكتب نعتا (Naat) مؤثرا متوسلا فيه الى النبي من أجل شفاعته ، والحقه فيما بعد بكلمات قليلة تتضمن نظرته الى « التسيير والتخيير » . وسنبحث الان العلاقة بين الكفر والعاطفة في القصيدة . انجرف هالي في قصيدته مع العاطفة ، اذ لم يكن العقل قادرا على السيطرة ؛ فكانت الإستجابة العاطفية في اهداف متضاربة مع مقاصد فكرية معلنة . وتعطي المواضيع الثلاثة ـ القصيدة والملحق والنعت مثالا على المضمون الحسي غير الموحد والمفكك . شعر هالي بهذا التناقض مخول زلته الى حالة عامة تشمل الشعر كله ، وقال ان الشاعر ينظر فقط الى جانب واحد من الواقع في زمن ما ، ويتوقع الناس منه ان يعبر في شعره عن أمزجة متبانية مختلفة ، لا يتوقعون منه ان يكون منطقيا ، مستقرا وواسع الادراك مثل أي مفكر .

ونعود الى اللغة المستخدمة في القصيدة فنجد ان هالي قد تبنى الطريقة المباشرة والبسيطة في التوجه الى عدد كبير من الناس الذين هم اكثر ميلا للإصغاء الى طريقته ان لم يشاركوه ذوقه الادبي . وكان ما ربحه من انتشار وشعبية خسره في الغوص والتعمق . فالقصيدة نادرا ما يقراها الناس من أجل المتعة فقط ، وهي ، على اسوأ الإحتمالات ، سرد غير مترابط لوقائع تاريخية ، وطريقتها مجردة من كل بلاغة محببة . ولكي نتذوق موقفه من اللغة في الشعر بشكل أفضل ، علينا أن نقارن بين قطعة

مقتطفة من شعره بأخرى من شعر صديق له ، أسد الله خان غالب . وفي الابيات الشعرية التالية التي كتبها عن دمار دلهي ، يكون الشكل الوحيد الذي استعمله هالي من علم البيان هو الإستعارة :

« رجاء لا تتحدث عن دلهي الميتة المباركة . اني لا أستطيع
حمل النفس على سماع قصتها .
أيها الطائر يا عذب النحنجرة ، لا تغني زهرة الخريف لأنك
ستقلب راحتي الى شفاء .
لم يبق شيء ليُمحى حتى آثار المحو قد تلاشت .
مهمة الليل قد تمت و (انبَزم) في اضطراب كامل .
لن ترى المسرّات الليلية ثانية .. »

وكانت قطعة غالب المشهورة حول الموضوع نفسه ، دمار دلهي . بيد ان الاسلوب اللغوي المستخدم وعلم البيان تقليديان وبناءها فارسي الى حد كبير . وخلافا لهالي ، كان اعظم شاعر اردي ، غالب ، نتاج عصر الإنحطاط :

« أيها القادم الجديد الى فسحة رغبة القلب ، إحذر !
ان جئت بهوى فلناي والقدح
انظر إني ان كان لك عينان تجيدان تعلم العبر ،
إصغ اني ان كان لك أذنان تجيدان سماع النصح .
الساقية (*) ، بهيئتها ، تفسد الإيمان والعقل
عازمة القيتار ، بلحنها ، تنهب احترام الذات والعزم

(*) مشروب يشبه العرق وربما كانت التسمية يابانية .

في المساء كل زاوية من النفسجة كانت مئزرا لجامعة الزهر
وراحـة كف لفانيـة الزهـر
ان كان المرح النشوان للساقية فردوسـا للنظر
فتمام الحان عازفة القيثار ، يعلو بك سماء النغم
ورجوعا الى البزم صباحا ، الوليمـة
والضوضـاء والموسيقى كلها قد اختفت .
حاملا جراعات الرحيل المؤسف وتبقى الشمعة
وحدها الان ولكنها صامتة أيضـا . »

ربما جاء تفاعل غالب مع الواقع تفاعلا ذاتيا كاملا ، لكنه يترك لنا مجالا للتأمل ، فقد يكون صلة الوصل بين القصيدتين الموضوع ، عـن سقوط دلهي ، والصورة الشعرية للبزم وقت الشروق . لكن (غالب) توصل ، من خلال استخدام الاسلوب التقليدي والصور ، الى ما يصبو اليه كل شاعر وهو تحويل الذاتي والمؤقت الى شيء عالمي وثابت . وذلك ما يعنيه اليوت بالإستسلام للتراث .

يربط هالي نوعية الشعر بالشروط الاجتماعية في عصر معين ، الشروط التي يمليها ماضي يعود الى عصر ذهبي لمفكري العصور الوسطى . وهو يود العودة الى ذلك العصر الذهبي الذي ليس بالضرورة القرن الاول للاسلام . ويعتقد ان (كلمة الله) او (القانون السماوي) قد ظهرت منذ فترة طويلة قبل الاسلام ، فترة لا يعرف المرء مداها . وتلك هي ايضـا نظرة إليوت عن التراث الذي لا يترك اي اثر على الطريق في سيره الى الامام ، وقد يتفق هالي معه في نظرته تلك كناقد ، بيد انه يتنكر لإرث الاسلام ، بعد فترة زمنية معينة ، كشاعر .

وفي الوقت الذي تكون نظرة هالي للتراث تقليدية ، تبدو نظراته الى الطبيعة الانسانية ، والى العلاقة بين الشعر والدين ، وتأكيده على الاخلاق ، تبدو فكتورية ومتحررة .

في النظرة التحررية يكون الانسان مكتفيا ذاتيا ، ويستطيع من خلال جهوده وحدها تحقيق كل شيء . والعالم الفكتوري هو عالم انسحبت منه كل الامور الخارقة . ويبدو هالي وكأنه في تطابق تام مع تلك النظرة . وقد يمكن للمرء ادراك عدم صبر هالي على مدلول « التسيير » أو (الجبر) الذي عممه الشعراء والصوفيون ، مدلول ربما يعزى الى الجمود العام بين المسلمين الهنود . وفي مقال حول « التدبير » (الجهد الانساني) استشهد هالي باسهاب من القرآن والحديث ليدحض ، ويختم مقاله بالتحريض على اتباع الغرب ، حيث لا شيء مستحيل (كتب هذه الكلمات بالانكليزية) . وربما كان هالي شديد السذاجة بحيث لم يدرك الكفر المتضمن في ملحوظته (من الواضح انه لم يقرأ (دكتور فاوست) أو معاصره ديستويفسكي) . أما إليوت فقد دحض هذه النظرة المتحررة للانسان مبينا ان العمل الانساني لا يمكن ان يكون تاما دون الرحمة والمساعدة الإلهية او شفاعة القديسين .

وعلى غرار معلميه الفكتوريين أكد هالي بشدة على الاخلاق والتي تمثل ، حسب رأيه ، جوهر الإسلام . اما إليوت فقد هاجم بعنف الهوس الاخلاقي ، للعقل الفكتوري وقال : « ان الاخلاق هي فقط مسألة اولية بالنسبة للقديس ، وثانوية بالنسبة للشاعر » .

ومرة ثانية تكون نظرة هالي الى العلاقة بين الدين والشعر هي نظرة فكتورية . فالمفكر الذي يعتقد ان هدف الدين هو الاخلاق الحميدة يقول

ان شعر العرب ينبغي تعليمه في المدرسة لانه سيساعد على تذوق القرآن المنزل باللغة نفسها . يقول ايضا : ان سبب تأثير القرآن على الناس بشكل واسع يعود الى اللغة التي انزل بها .

وفي كتابه إليوت النقدية عن الفكتوريين وعرض آرائه الخاصة عن التراث ، ينتقد ايضا هالي الذي استعار عددا كبيرا من آرائه من الفكتوريين .

نحن في العالم الثالث ، نستطيع دراسة آدابنا الحديثة ، اما رجوعا الى خلفية التراث الذي ارتضيناه ، او امتدادا للصراعات التي يرزح تحتها العرب نفسه .

* * *

الخولي

للكاتب الهندي ملك راج أناند

• دراسة وتحليل: د. عادل عبد الله

ولد ملك راج أناند عام ١٩٠٥ في بشاور ودرس في جامعتي البنجاب ولندن . حصل على الدكتوراه في الفلسفة عام ١٩٢٩ وكان موضوع اطروحته « مجالجة العلاقات عند لوك (Locke) وهيوم Hume عمل بعد ذلك في مجلة كرايتيريون (Criterion) التي كان الشاعر ت. س. إليوت (T.S. Eliot) مديـر تحريرها ، فتعرف بذلك على بعض كبار الكتاب البريطانيين أمثال إي.م. فورستر (E.M. Forster) وهربرت ريد (Herbert Read) وهنري ميلر (Henry Miller) وجورج اوردل (George Orwell) .وبعد نضال دام خمسة اعوام اشتهر ككاتب روائي يكتب بانكليزية بروايته «المنبوذ» (Untonchable)

١٩٣٥ ، و « الخولي » (Colie) ١٩٣٦ . ثم سار قدما في نجاحه بروايتي « ورقتان وبرعم » (The Leaves and a Bud) ١٩٣٧ ، والثلاثية المعروفة « القرية » (The Village) ١٩٣٩ ، و « عبر المياه السوداء » (Across the Black Waters) ١٩٤٠ ، و « السيف والمنجل » (The Sword and the Sickle) ١٩٤٢ . وعندما عاد الى الهند كان الكثيرون يعتبرونه ابرز روائي هندي يكتب بالانكليزية . حظيت أعماله الادبية بالاهتمام الواسع واعتبر أول كاتب يصف الجماهير الهندية بوضوح وبدفء ومحبة ولكن بواقعية لا شفقة فيها وبفهم عميق ويهاجم بشراسة مستغليها من امبرياليين واقطاعيين .

ومنذ عام ١٩٤٦ جعل أناند من بومبى (Bombay) مركزا لاقامته ونشاطه وفيها كتب رواية « الحياة الخاصة لامير هندي » (Private life of an Indian Prince) ١٩٥٣ التي تعتبر أفضل اعماله الادبية وحرر مجلة فارج (Marg) الفنية . يهتم أناند اهتماما شديدا بحياة الهند الادبية والثقافية ولازالت الكتابة شغله الرئيسي فهو مؤلف لاكثر من اربعين كتابا . يعمل حاليا في كتابة رواية ضخمة تعتمد على السيرة الذاتية في سبعة مجلدات اطلق عليها اسم « المراحل السبع للانسان » .

* * *

تتصف رواية الخولي بالبساطة في تركيبها فهي رحلة حياة عامل هندي تبدأ في سن البلوغ وفي المرتفعات الهندية وتنتهي بالوفاة وفي المرتفعات الهندية ـ منها واليها . يذكرنا تركيبها الدائري المغلق برواية « بنيان» (Bunyan) الشهيرة «رحلة حاج» (Pilgrims Progress)

والرحلة كرمز للحياة تكنيك (تقنية) شائع في الادب الآري والشرقي . وهي أيضا سلسلة من الاحداث والمغامرات في حياة صبي يتيم معدم تبدأ في قريته في مرتفعات وادي كانغرا (Kangra) وتنتهي بعد عام بوفاته في سيملا (Simla) وهذا النوع من التركيب الروائي تقليدي في القصة الشرقية وفي ادب الكدية والشطار . والفارق الاساسي بين رواية «الخولي» وادب الكدية والشطار هو ان بطل الرواية «منو» (Munoo) صبي صغير السن يحاول كسب عيشه بعرق جبينه لا بالخدعة والحيلة وموقفه من مجتمعه موقف المعتدى عليه لا المعتدى . فالرواية دراسة مؤثرة للفقر الذي تعانيه الطبقات العاملة في الهند التي هجرت أرضها سعيا وراء الرزق في المدينة لتتحول الى كتل بشرية لا مأوى لها سوى الشوارع والاسواق حيث تتكدس ليلا أو تنام في أكواخ من الطين والقش تجرفها الامطار الموسمية الغزيرة .

تتألف الرواية من خمسة فصول ، تجري احداث الفصل اول في « كانغرا » القرية التي ترعرع فيها الصبي « منو » ليبلغ من العمر اربعة عشر عاما . يبدأ الفصل بنداء « كوجري » (Gujri) زوجة عم الصبي داعية اياه ليعود الى البيت مع البقرات والجواميس التي يرعاها مع رفاقه الصبية من ابناء القرية . لقد قرر عمه ان الوقت قد حان ليترك ابن أخيه اليتيم المدرسة ويشتغل . وفي وصف مؤثر ينسلخ الصبي عن قريته وعبقها وازهارها وعن رفاقه من الصبية الذين يتزعمهم ويمضي وقته معهم يقفز بمرح من شجرة الى أخرى كما تفعل القردة ، ويسرق الفاكهة ويمتصها على ضفاف النهر وهو شبه عار . ويتذكر وفاة والده حزنا على الارض التي انتزعها منه الاقطاعي لعجزه عن دفع ديونه ، كما يتذكر وفاة والدته التي شقيت وهي تدير الرحى ليل نهار لتعيل ابنها

الصغير واخا زوجها . هذا هو يومه الأخير في القرية وامراة عمه تناديه ليرافق عمه الى المدينة ، ويتذكر ضربها الموجع فيسارع الخطى نحو كوخ عمه الطيني المسقوف بالقش .

تجري احداث الفصل الثاني في شامبور (Shambur) المدينة الصغيرة حيث يعمل عمه « دايارام » (Daya Ram) مستخدما في « الامبريال بانك » . ويقطع « منو » برفقة عمه المسافة بين القرية والمدينة والتي تبلغ احد عشر ميلا مشيا على قدميه الحافيتين ـ اللتين تلسعهما حرارة الارض ـ تحت شمس الصباح اللاهبة وقد ارتدى رداءا سميكا قديما لعمه . وعندما يبكي الصبي لتقرح قدميه يعده عمه بحذاء يشتريه له من اول راتب يكسبه .

وفي المدينة يشم « منو » المحروم روائح التوابل تنبعث من اواني الطبخ في المطاعم ويشاهد الحلويات في محلات بيعها فيسيل لعابه ويرى الالعاب في الدكاكين فيشتهيها . وعندما يتوقف ليمتع ناظريه يجره عمه خلفه . تشد المدينة انتباه الولد الريفي الساذج ويحاول « اناند » أن ينقل الينا انطباعات هذا الريفي الذي يرى الدراجة لاول مرة فيظنها حصانا حديديا ويسمع صوت الحاكي فيعجب كيف يستطيع صندوق صغير أن يحتوي مغنيا داخله . ويدهشه القطار بعرباته المتعددة التي تتراءى له منازل صغيرة يجرها وحش أسود غريب .

يتميز « أناند » بدقة الوصف ووضوحه فهو يعطينا صورة دقيقة لمستخدم « منو » الاول « بابورام لال » (Babu Ram Lall) مساعد محاسب « الامبريال بانك » في غرفته من وجهة نظر « منو » كما

يعطينا صورة واضحة عن زوجته « ببيجي » (Bibiji) وعائلتهومنزله ومحتوياته وعن المعاملة السيئة التي يلقاها الصبي في منزل « بابـو » وخاصة على يدي « ببيجي » التي تمسكه متلبسا بخطيئة التغوط على باب منزلها صباح اليوم التالي لالتحاقه بخدمتها . ويدهش الصبي للتناقض في شخصية « ببيجي » التي ترفض أن يستعمل الصبي حمام العائلة ودورة مياهها وترضى أن تستعمل ماءا غلت به البيض لصنع شاي الصباح .

والامر الآخر الذي يتميز به « اناند » هو تعاطفه الشديد مـع الطبقات المسحوقة في الهند والتي يمثلها الصبي « منو » . يشعر الصبي بالمهانة لانه لا يسمح له ان يأكل طعامه من اوعية الطعام بل يوضع لـه الطعام على يديه ومنهما يأكل . وتأبى بنتا مستخدمه السماح له باللعب معهما لانه خادم . وتلاحق « ببيجي » حركاته وسكناته وتشك فينظراته.

وينتقد « اناند » المجتمع الهندي المطروق والمبني على النظـام الطبقي ، فهو من صنع الاقلية التي دفعتها مصالحها الشخصيةواطماعها في ثروة البلاد الى خلق مثل هذا النظام . وبمرارة يشير الكاتب الى عدم جدوى طموحات « منو » ورغبته في ان يصبح مثل اسياده لان النظـام الهندي غير العادل قد فرض عليه أن يظل صغيرا وذليلا دوما ، ويتساءل « منو » ما الذيجعل اقطاعي قريته ووالد «جي سنغ» (Jay Singh) رفيقه في القرية افضل من غيره دون ان يجد جوابا على تساؤله ؛ اذ كان يجهل ان سعادة عائلة « سنغ » وروعتها كانت تستند على قاعدة من المال وان الصحة التي تمتعوا بها نتجت عن الطعام الذي مكنتهم ثروتهم من توفيره . ويتوصل الصبي الى الاعتقاد بأن العلّة تكمن فيه وان عليه أن يرضى بمكانته كعبد وخادم .

وكما يشعر « منو » بضآلته أمام أسياده يشعر أسياده بضآلتهم أمام مستعمريهم الانكليز ، ويصور « أناند » هذا الشعور بالنقص في دعوة « بابو ناتورام » السيد « انجلاند » (Mr. England) رئيس الصرافين في فرع « الامبريال بانك » في « شام ناغار » لتناول الشاي في بيته . والهدف من هذه الدعوة هو الحصول على تزكية للارتقاء الى وظيفة محاسب ، ويصف « أناند » بدقة خلفية « السيد انجلاند » الاجتماعية وضآلتها في انكلترا كما يصور تزلف الموظفين الهنود لارضاء رؤسائهم الانكليز سعيا وراء الارتقاء الوظيفي ويقارن ذلك بالمعاملة اللا انسانية التي يلقاها خدمهم الهنود والتقتير الشديد علهم في المأكل والملبس . وباستثناء بعض العطف الذي يلقاه الصبي « منو » من الدكتور «برم شاند» (Prem Chand) اخ « بابونا تورام » لا يلقى الصبي سوى الضرب والشتائم . وعندما يشتكي الى عمه الم الجوع لا يلقى منه سوى الضرب. ويعلل « أناند » سوء المعاملة هذه بخوف عمه من الفقر وحبه الشديد للمال وبشعوره بالنقص كخادم في المصرف .

يعطينا « أناند » صورة عن شريحة من شرائح المجتمع الهندي كخلفية للحياة التي يعيشها « منو » وهي شريحة الموظفين الذين يتنافسون في ان يظهر كل منهم اعلى مرتبة من جاره . فعندما يذهب « منو » ليملأ ابريق الماء من مضخة الماء العامة يتحرش به خادم براهمي يعمل عند قاضي المدينة ويضربه البراهمي بقطعة خشب تشج راسه وتتشاجر زوجة سيده « بابوناتورام » مع زوجة القاضي وتتلاسنان بأقذع الشتائم. وينتقد « أناند » طبقة الموظفين الذين يقلدون الاوربيين عندما يعلّق على صورة وفوتوغرافية اخذها « بابوناتورام » في مناسبة زواجه وفيها

يبدو وقد ارتدى زيا مزيجا من الهندي والاوربي ويتباهى بساعة في رسغه اوربية الصنع يبرزها لكل ناظر . ويقسّم « اناند » المجتمع الى قسمين الفقراء والاغنياء وعلى لسان « منو » يصر « اناند » على ان المال هو الذي يحدد الطبقة الاجتماعية في الهند . فالبراهمي الفقير الذي يصبح خادما ينتمي الى طبقة اجتماعية دنيا مع انه براهمي

وعندما يحاول « منو » اللعب مع « شيلا » (Sheila) ابنة سيده تمنعه سيدته لانه خادم من طبقة ادنى ومع ذلك ينتهز غياب سيدته وتدفعه انسانيته الى اللعب مع « شيلا » ورفيقاتها ممثلا دور القرد الذي يقفز ويرقص وعندما يعض « شيلا » عرضا في وجنتها كما تفعل القردة تنهال عليه سيدته بالسباب وينهال عليه سيده بالضرب بعصى غليظة فيهرب « منو » من المنزل وتقوده قدماه الى محطة سكة الحديد فيقفز الى احدى القاطرات ويختبىء تحت المقاعد ويسير القطار حيث لا يدري . وفي القطار يكتشف « ست براب دايال » (Seth Prabh Dyal) احد ركاب القاطرة العائدين من التلال الى « دولات بور » الصبي نائما تحت مقعد القطار الخشبي .

تجري أحداث الفصل الثالث في « دولات بور » (Daulatpur) حيث يأخذ « ست براب دايال » الصبي ليعمل في معمله الصغير لصنع المربيات والمخللات ، ويقارن « اناند » بين المعاملة الانسانية التي يلقاها « منو » من « ست براب دايال » الذي كان قد ترك التلال في « هامربور » (Hamirpur) المجاورة لموطن « منو » الاصلي ليعمل خوليا ومنها تدرج ليصبح صاحب المعمل ومن زوجته « بارباتي » (Parbati) التي تحنو على « منو » وتجد فيه الابن الذي حرمت منه . ومن الملاحظ

ان « أناند » يفضل الريف الهندي على المدينة وابناء الريف على أبناء المدينة . ويتصف جميع الخوليين الذين يتعرف « منو » عليهم بالبساطة والطيبة والانسانية بينما يتصف سكان المدينة بالقسوة والحقد واللؤم وهذا هو حال « غان بات » (Ganpat) ابن المضارب الذي بدد ثروته ليصبح بعد ذلك شريكا لـ « ست براب دايال » ، ومتطفلا عليه فهو الوحيد الذي يسيء معاملة « منو » ويحقد عليه دون مبرر وهو الذي فيما بعد يسرق شريكه الطيب مما يؤدي الى افلاس المعمل الصغير .

ويشعر « منو » بالحنان والدفء عند هذه العائلة الريفية الطيبة ويقوم بعمله في المعمل لا يضايقه سوى « غان بات » . ويصف « أناند » المعمل بدخانه وقذارته وقذارة عماله وجو العمل الموبوء فيه ، ومع ذلك يعمل الجميع باستثناء « غان بات » بانسجام تام وبمحبة لا يعكر صفوها سوى « غان بات » و « راي بهادور ، السير تودارمال » (Rai Bahadur, Sir Todar Mal) عضو المجلس البلدي والمحامي ذو النفوذ الواسع والذي يقطن بجوار المعمل الذي ينبعث منه الدخان الكثيف المزعج . ويؤدي دخان الفحم الحجري المنبعث من أفران المعمل الى عراك بين «غان بات» و «رام نات» (Ram Nath) ابن «السير تودارمال» الذي يرفع شكواه الى الموظف الصحي الانكليزي الدكتور « مارجوري بانكس » (Marjori banks) ويذكره بخدماته للامبراطورية البريطانية ومنحه لقب « سير » لمساهمته بمبلغ عشرين الف روبية خلال الحرب ، وعندما تهمل رسالته بادىء الامر يحاول السير مال ان يشكو الموظف الصحي الى المجلس البلدي . وينتهز « أناند » الفرصة ليعلق تعليقا لاذعا على الحكم الذاتي والمجالس المحلية في الهند وجهل أعضائها الممثلين للديانات الثلاثة الرئيسية في الهند (المسلمون والهندوس والسيخ) وعدم

تقيدهم بأوقات الاجتماعات وبخلافاتهم وعلى شعور الرجل الهندي بالنقص تجاه الانكليز . يجد « السير مال » الفرصة مواتية ليُرى بصحبة الانكليزي وهو يمر في شوارع « دولت بور » لان ذلك يعطيه احتراما ومكانة ، ويتجه موكب الدكتور الانكليزي وبرفقته « السير مال » العجوز وقد بعثت صحبة الانكليزي في أوصاله القوة والنشاط الى المعمل الكائن في زقاق « كات كيلرز » (Cat Killers) بما فيه من قاذورات ونفايات واكل فاسد واطفال قذرين مما يثير الاشمئزاز والقرف في نفس الموظف الصحي ومع ذلك تترك الامور على حالها ، ويصاب « براب » بالهلع خوفا من السجن ويتذلل للسير مال وتحلّ الازمة بهدية بسيطة يقدمها « براب » للسيدة مال من المخلل والمربى .

يصف « اناند » بدقة جشع السير مال وخسته ، فهو الآن على اتم استعداد لاقراض « براب » مبلغا من المال بفائدة كبيرة تبلغ ٤٥٪ لمدة شهر ويؤجره غرفة كبيرة ريثما يعود « غان بات » من جولته لجمع ديون المعمل على زبائنه ، وتتراكم الديون على « براب » والمعمل لتبلغ الف روبية . ويعود « غان برات » ليكتشف « براب » بأنه قد سرقه ويعلن افلاس « براب » ويقاد الى مخفر الشرطة حيث يجلد بشدة في محاولة لجعله يعترف بالمكان الذي خبأ فيه أمواله . ويحاول « منو » مواساة زوجة سيده متذكرا حنانها وعطفها عندما مرض من أكل المانجو الفج مقارنا ذلك بمرضه في شامبور . ويعود « برابا » من المخفر توا الى الفراش ليصاب بالمرض .. ويقرر «منو» و « تولسي » (Tulsi) ان ينزلا الى السوق ليعملا حمالين لمساعدة سيدهما « براب » .

يصور « اناند » بدقة التصارع من اجل البقاء ولقمة العيش عند الطبقة الفقيرة العاملة في المدن الهندية والتي انحدرت بالدرجة الاولى من

التلال المجاورة سعيا وراء القوت وخرقة الكساء . ويبين كيف يستغل ابناء المدن هذه الطبقة ابشع استغلال فالمعاملة السيئة التي يلقاها « منو » في منزل « بابوناتورام » تتكرر مع « براب » الذي يسرقه شريكه «غانبات » ويشتمه لينشىء بعد ذلك معملا للمربى والمخلل بما سرق من مال كما يستغله « السير مال » وغيره من المرابين . وتتعاون السلطة مع هذه الطبقة المسفلة متسترة بستار القانون والنظام . ويصف « أناند » ليالي الطبقة المسحوقة المكدسة في أكواخ الطين والطرقات . فالى جانب الفقر المدقع اللا متناهي تعمل الحرارة الشديدة عملها مترافقة بسوء التغذية والجهل ومرض السل الذي تتناقله الكتل البشرية باصقة اياه من الشبابيك وفي الطرقات . وفي الاسواق تختلط روائح البول والمجاري والأكولات الفاسدة والحبوب المتعفنة واوساخ الحيوانات وروائح الآدميين المكدسة في كل مكان يلسعها البعوض ومع ذلك تغط في نومها بعد أن انهكها تعب النهار واضعفها سوء التغذية مما يجعل الجو خانقا بسبب الدوار والغثيان. هكذا يمضي « تولسي » و « منو » ليلتهما في السوق بين الجموع ليفيقا مبكرين سعيا وراء لقمة العيش حيث التطاحن والتزاحم على اشدهما . عرض وفير للطاقة البشرية وطلب قليل عليها وارباب العمل يحتقرون الجموع العمالية الوافدة من التلال ويسيئون معاملتها وكأنها ادنى من الحيوانات . ويحاول « منو » أن يحمل كيسا من الحبوب على ظهره فيعجز . لذا ينتقل الى سوق الخضار وهناك يستعمل الحيلة لابعاد رفاقه عن السوق ببث الاشاعات بأنه سيغلق . ويعجز « منو » و « تولسي » عن الحصول على اكثر من نصف روبية يوميا وهذا المبلغ لم يكن كافيا لاطعام عائلة « برابا » الذي يباع معمله بالمزاد العلني مما يؤدي الى انهياره عصبيا ، ونتيجة لذلك ينصحه الاطباء بأن يعود الى موطنه في التلال ويتم سفره بوداع محزن .

وبعد سفر « برابا » يحاول « منو » ان يعمل حمالا في محطة سكةالحديد ويذهب الى مزار «باغات هار داس» (Bhagat Har Das) ليتناول وجبة مجانية من الخبز والعدس . ويصف « أناند » التزاحم الشديد على الطعام ويحاول « منو » أن يصبح متدينا فيذهب الى معبد « فيشنو » (Vishnu) وعند مزار « باغات هار داس » يصادف « يوغي » (Yogi) وعندما يحاول أن يتتلمذ عليه يكتشف أنه دجّال فاسق يستأجر العجائز ليجلبن له نساء التجار الذين عجز أزواجهن عن الانجاب . وعندما يحاول « منو » العودة الى محطة سكة الحديد ليعمل حمالا هناك يلقي البوليس القبض عليه لعدم حصوله على رخصة بالعمل ويطرده من المحطة . بعد ذلك يجذبه سيرك فيتعرف على راعٍ لفيل السيرك الذي يساعده بنقله مع السيرك الى القطار المتجه الى مدينة « بومبي » (Bombay) .

تجري أحداث الفصل الرابع في القطار المتجه الى « بومبي » وفي بومبي نفسها . في القطار يساعده راعي الفيل ويرعاه كما رعاه « براب » في رحلته من « شام ناغار »الى « دولات بور » فكلاهما من خلفيةاجتماعية واحدة وكلاهما بدأ سعيه خلف الرغيف في وقت مبكر من حياته . يصل القطار الى محطة فيكتوريا في بومبي ويتسلل « منو » خارج المحطة وفي الطريق يشعر بالعطش فلا يجد مضخة ماء عامة يشرب منها ويفكر في زجاجة من ماء الصودا فيدخل محلاً لبيع المرطبات وهناك يعامل معاملة سيئة فيمنع من الجلوس على المقاعد وينظر اليه الزبائن شذرا كأنه مصاب بالجذام فيلوم نفسه لانه دخل عالما غير عالمه ولكنه يتذكر انه هندوسي كشاتري (Hindu Kshatriya) راجبوتي (Rajput) محارب ولا ينتمي الى طبقة المنبوذين . ويصاب « منو » بخيبة الامل ،

لقد كان يعتقد ان الروبيات توزع على الفقراء في بومبي كما حدثه خولي في دولات بور . لقد صدق راعي الفيل اذ قال بأنه كلما كبرت المدينة كلما كانت اقسى على بني آدم .

وفي الطريق يساعد عائلة ريفية مؤلفة من زوج شيخ وزوجة شابة وطفلين . قبل اربعة أشهر كان رب العائلة عاملا في شركة نسيج انكليزية يمتلكها السير « جورج وايت » (Sir Goorge white) . ذهب لجلب عائلته من القرية ليشتغل جميع افرادها بما في ذلك الطفلين اللذين بلغ عمرهما الثامنة والتاسعة ويجمع الفقر ووحدة المصير « منو » بهذه العائلة ويمضي الجميع ليلتهم على الرصيف مع الحشود من العمال والمرضى والشحاذين الذين شغلوا الارصفة حتى ضاقت بمن فيهم .

وقبل شروق شمس صباح اليوم التالي يتجه موكب العائلة يقوده الزوج « هاري » (Hari) وقد حمل المتاع بينما حمل « منو » الطفل النائم الذي رفض الاستيقاظ وحملت « لاكشامي » (Lakshami) ابنتها النائمة ويصل الجميع الى مصنع القطن وتتم المساومة بين «هاري» وجيمي توماس (Jimmie Thomas) وهو انكليزي يقوم بمهمة المشرف الاول على العمال وبعد مساومة شديدة يرضى جيمي أن يدفع « لهاري » ١٥ روبية شهريا و « لمنو » ١٥ روبية وخمس روبيات للزوجة وخمس روبيات لطفليها . ويبدي « جيمي » استعداده لاقراضهم جميعا مبلغ عشر روبيات بفائدة مركبة قدرها ٣٠٠٪ تضاف على المبلغ الشهري المقتطع له شخصيا كعمولة لقاء تشغيلهم . ويعرض عليهم كوخا من القش لقاء ثلاث روبيات شهريا . وعندما ينبه « منو » « هاري » الى هذا الغبن وأن عليهم أن يفتشوا عن مصنع آخر يجيبه هاري بأن الوضع

لا يختلف في بقية المصانع وان العمل قد لا يتوفر في المصانع الاخرى وان الايدي العاملة العاطلة تملأ « بومبي » .

ينتقد أناند الموظف الانكليزي في الهند في شخص « السيد انجلاند » آمر الصرف الرئيسي في «الامبريال بانك» ثم في شخص الدكتور «مارجوري بانكس» الموظف الصحي ويصل نقده الاوج في شخص « جيمي توماس » المشرف الاداري الاول في مصنع « السير جورج وايت » . « فجيمي توماس » لا يكتفي بدفع اجور زهيدة لعماله لقاء عمل شاق في ظروف غير صحية بل يجبرهم على أن يدفعوا له عمولة . وهو ايضا يعمل مرابيا بفائدة مخيفة ويؤجرهم اكواخا من القش بأجور باهظة وفوق كل هذا يتوقع أن يقدموا له الهدايا . ومن جهة اخرى ينتقد « أناند » الرجل الهندي العادي لموقفه من الانكليز فهو يتباهى بالسير الى جانبهم . فأمينه « منو » أن يسير في شارع يسير فيه انكليزي وهو يشعر بالفخر لنطقه كلمات انكليزية تحية الصباح في معمل « برابا » عندما يزوره الدكتور « مارجوري بانكس » ويشعر بالبهجة لانه سيقابل انكليزيا في مصنع السير جورج وايت .

يعود الموكب ادراجه سيرا نحو الكوخ الواقع في منطقة امتلأت بالنفايات المتعفنة وبمستنقعات من مياه المجاري . ويتراءى لهم كوخ طوله ستة اقدام وعرضه خمسة وارتفاعه أدنى من ارتفاع الرجل العادي وبابه من الخيش وليس فيه نافذة أو مدخنة ، ويصاب « منو » بالدوار داخل الكوخ فهو كالقبر في رطوبته وروائحه العفنة .

يعطينا « أناند » وصفا دقيقا للدكاكين المحيطة بالمصنع وللاستغلال البشع العمال والفائدة المخيفة التي يتقاضاها أصحاب المحلات عن الارز

والطحين الى غير ذلك من الحاجات الاساسية كالزيت والسمن والعدس ويصور لنا الاستغلال البشع والاذلال الذي يلقاه العمال صاغرين كما حدث للعامل « شامبو » (Shambhu) الذي يحسم له معظم راتبه الشهري غرامات عن القماش الذي أتلفته الآلات وفوائد عن ديونه فيضطر الى بيع ديكين ـ هما كل ما يملك ـ الى البقال الذي يتعامل العمال معه ليقتات هو وعائلته بقية الشهر ، فيشتريهما منه البقال بحفنة من الارز وبأقل من نصف روبية وعندما يرجو العامل البقال أن يكون أكثر عدلا يضربه البقال بملعقة خشبية على فمه فيدميه ثم يطرده من الدكان .

وفي الفجر تسمع صفارة المصنع الاولى فتقوم الزوجة بايقاظ الجميع . ويرفض الاطفال الذين لم يأخذوا نصيبهم من النوم والاكل ويتجه الجميع نحو البركة الآسنة المياه ليقضوا قبل النزول اليها حاجاتهم الطبيعية في العراء متقاربين ثم يستحمون في البركة القذرة ويتجهون الى المصنع الذي تسمع صفارته الثالثة والاخيرة في الساعة السادسة صباحا ويتم الانصراف في الساعة السادسة مساء اي ان مدة العمل هي ١٢ ساعة يوميا . وفي الاسبوع الاول من العمل في المصنع تنزل الامطار الموسمية بغزارة شديدة تؤدي الى جرف الكوخ وتهدمه فيأخذ العائلة احد عمال المصنع واسمه « راتان » (Ratan) وهو مصارع قوي مرح الى الغرفة التي يقطنها مع عائلة اخرى ويتقاسم الجميع أجر الغرفة . وفي نهاية الشهر يجبر « جيمي » « هاري » أن يدفع له أجر الكوخ عن شهر كامل وأن يدفع له أجر اصلاحه والفائدة المترتبة عليه وخمسة روبيات تعويضا عن قماش أتلفته الآلات فيتقلص بذلك دخل « هاري » و « منو » الى النصف . وعند خروج « هاري » من باب المصنع الرئيسي

يبتز البواب منه مبلغا آخر من المال ويحاول الاعتداء عليه لولا تدخل « راتان » العامل الهندي القوي الشكيمة . فهو عامل ينتمي الى اتحاد العمال وهو منظم للاضرابات العمالية للمطالبة باجور أفضل وبساعات عمل اقل وهو الذي يتصدى « لجيمي » ولا يخضع لابتزازه ويجبره على دفع كامل مرتبه وهو الذي يمثل روح الهند الحديثة التي لا تخضع للمستعمر والتي تعتز بقوتها وقدرتها والتي لا تشكو من مركبات النقص تجاه الاوربيين . ومن الملاحظ ان « أناند » يربط « راتان » باليسار الهندي فهو الوحيد الذي يستجيب لطلبه بالعودة الى عمله بعد أن سرح تعسفيا لانه ينتمي الى « مؤتمر اتحاد عمال الهند كافة » (All India Trade Union Congress) . ويعلن مصنع السير جورج وايت ايقاف العمل في المصنع مدة اسبوع من كل شهر ويصعق العمال لان ايقاف العمل مدة اسبوع كان بالنسبة لهم الموت جوعا . ويجتمع العمال في بناء الاتحاد ويخطب فيهم رئيس الاتحاد طالبا التفاوض مع أرباب العمل ويطالب أحد أعضاء اللجنة التنفيذية لاتحاد العمال وهو يساري الاتجاه بالاضراب والمطالبة بحقوقهم من مساكن صحية ومدارس وساعات عمل أقل واجور افضل . ويلجأ أعوان أرباب العمل الى الفتنة الطائفية لافشال الاضراب ، فيشيعون بأن الباذان المسلمين اختطفوا أبناء الهندوس وتعم الفوضى ويتحول اتحاد العمال الى فرقة طائفية ويفشل الاضراب . يهرب « منو » من قاعة الاجتماعات ويجوب المدينة وتصدمه بسيارة خاصة فتأمر صاحبة السيارة وهي السيدة مينورنغ (Mrs. Mainwaring) بنقله الى سيارتها خشية مهاجمة الجماهير لها وتأمر بنقله معها الى « سيملا » (Simla) بحجة انها بحاجة الى خادم .

تجري أحداث الفصل الخامس والاخير في « سيملا » والطريق المؤدية لها . وفي هذا الفصل يركز « أناند » على شخصية السيدة « مينورنغ » وعلاقة « منو » بها . تمثل السيدة « مينورنغ » الطبقة الانكلوهندية التي كانت تتطلع دوما الى انكلترا في محاولة للانتماء الكلي اليها دون أن تحظى بهذا الانتماء فكانت بذلك كتلة من العقد فلا هي هندية وقد ادارت ظهرها للهند ولا هي انكليزية وقد رفضها الانكليز . انها لا تنتمي الى الطبقة العاملة في الهند ولا تعترف بها الطبقة البورجوازية. وهكذا تطفلت على المجتمع الانكليزي وعلى الطبقة البورجوازية . تزوجت ثلاث مرات واقامت علاقات لا حصر لها مع مجموعة كبيرة من الموظفين الهنود والفنانين والشعراء . استهواها « منو » الطفل البالغ من العمر خمسة عشر عاما فجعلت منه لعبتها تشتهيه في باطنها وترفضه ظاهريا . أحب منو « شيلا » ابنة سيده واشتهاها كالطفل المراهق . حنت عليه زوجة « برابا » فامتزجت في الطفل عواطف الحنان الى الام بالجنس . وفي بومبي تفتح الجنس لاول مرة في الصبي المراهق على يدي «لاكشامي» زوجة « هاري » الشابة . اشتهت فيه السيدة مينورنغ جمال وجهه وتناسق ومرونة جسده الفض فأغوته وحركت فيه كوامن الجنس وعندما استجاب لها ابعدته عنها لانه خادمها . ومع أن جدتها كانت خادمة هندية الا أن تطلعاتها الطبقية ومفاهيمها الدينية عن الخطيئة والجنس جعلت منها امراة معقدة متطفلة فهي غجرية في شهوتها باردة في عقلانيتها .

وفي « سيملا » تستخدم السيدة « مينورنغ » « منو » كعامل يجرّ عربتها التي تركبها . ولما كانت المنطقة جبلية كان الجهد الذي بذله الصبي أكثر مما يتحمل . فاصيب بالحمى ونقلته السيدة مينورنغ من المطبخ الى غرفة تجاور غرفة نومها واستدعت له طبيبا هو الميجور « مارتشنت »

(Major Marchant) مدير صحة « سملا » . وينتهز « اناند » الفرصة ليوجه النقد الى طبقة الهنود التي ينتمي لها « مارتشنت » فهو هندي ابن اسكافي ، رعته بعثات التبشير فتنصر وتعلم في انكلترا فنسي أصله وغير اسمه من « موشي » (Mochi) ومعناها اسكافي الى « مارتشنت » ، واتقن اللهجة الانكليزية والعادات الانكليزية وتزوج فتاة من فتيات الكورس رفضت ان تعود معه الى الهند مما اضطره الى تحويل ٧٠٠ روبية من راتبه اليها ، ولما كان حريضا بالفطرة والمنشأ لجأ الى التطفل على الاوربيين وغيرهم من سكان « سيملا » مركز الطبقة الحاكمة في الهند . ووجد في السيدة مينورينع صيدا سمينا خاصة وانها انكلو هندية وهو يتطلع لان يكون كذلك .

وفي لمحة سريعة يبين « اناند » كيف ان الهند هي المكان المثالي لكل امراة بيضاء. فوقت الراحة متوفر لكثرة الخدم والحياة رخيصة التكاليف ووسائل الرفاهية من افلام وازياء متوفرة . وفي نهاية الرواية يعطينا « اناند » صورة حية عن ترف طبقة الموظفين الكبار على السنة العمال الذين يجرون عرباتهم . ويذكرنا هذا الترف والبذخ بالطبقات المسحوقة من عمال وفلاحين التي ركز عليها الكاتب في الفصول الاربعة الاولى من روايته فبينما يدفع سيد احد هؤلاء العمال الفي روبيه ثمنا لملابسه الخارجية وتدفع سيدة ثلاثماية روبية ثمنا لرداء وبينما يجلس هؤلاء الاسياد في عربات يجرها الآدميون ويمضون الوقت في المتعة والرقص والحفلات والاكل والنوم يكدح العمال في المصانع مدة شهر كامل ليحصل الواحد منهم على عشرين روبيه او ينامون في الطرقات وامام المحال التجارية سعيا وراء لقمة العيش كحمالين . يعلق « موهان » احد الخوليين الذين يجرون العربات في سيملا على حياة هؤلاء الاغنياء فيصفهم بالطبقة التي

لا حدود لها والتي تفوق طبقية النظام الهندي لانها تستند على الدخل المتفاوت فمن دخل زوجها ١٢٠٠ روبيه تعتبر نفسها من طبقة أعلى ممن دخل زوجها ٥٠٠ روبية . وحياة هؤلاء الاغنياء لا حب فيها ، فهي سعي دائم خلف الاثارة والمتعة . ويقص « موهان » قصة العامل « غلام » الذي عمل عند زوجة شابة لمقدم هرم في الجيش البريطاني وكيف راودته عن نفسه فرفضها وعندما لاحقته هرب من خدمتها .

وفي الصفحات الاخيرة من الرواية يصاب « منو » بالسل فيعزله الطبيب وتحاول سيدته ان تعتني بـه فيمنعها الميجـور مارتشنت من الاستمرار في ذلك . وتصل « منو » رسالة من صديقه « راتان » يدعوه فيها للحضور الى بومبي ليتسلم وظيفة في اتحاد العمال . ويتنازع منو الامل في الحياة والخوف من الموت . وتزداد حالة « منو » سوءا . وفي صباح ليلة بيضاء يموت « منو » فيعود مد حياته الى محيط الحياة .

* * *

« الخولي » رواية مؤثرة ماساوية ليس لان « منو » بطل الرواية يصاب بالسل فيموت فحسب بل لانهاتروي وبشكل ملوس حياة الفقر المدقع الذي تعاني منه الطبقات الكادحة في الهند ، حياة الذل والهوان والصغار التي يحياها الخولي الهندي سعيا وراء لقمـة العيش وخرقة الكساء بينما تستأثر حفنة من الناس الاغراب منهم والهنود بخيرات بلد جميل غني وخصب ومعطاء . انها ملحمة ملايين الكادحين في الهند الذين يجمعهم الفقر وتفرقهم أهواء اسيادهم ومصالحهم الشخصية وجشعهم . وكما قال « منو » في الهند طبقتان الاغنياء المستغلّون والفقراء المستغلون لا فرق في هذا بين المسلمين والهندوس والسيخ . فالانسان في الهند منبوذ

عندما يصاب بداء الفقر ومحترم عندما يثري . وقصة « منو » هي قصة الانسانية جمعاء ، قصة الكفاح من اجل الحياة والوجود ، قصة الانسان المسحوق في هذا العالم بما يواجهه من ضغوط اجتماعية واقتصادية ودينية.

وهكذا نرى ان رواية « الخولي » يمكن تفسيرها على مستويين : مستوى محلي ومستوى عالمي . انها قصة العامل المسحوق في اي بقعة اخرى من بقاع العالم ، انها دراسة ملموسة للفقر نراها من خلال شخصيات الرواية المتعددة التي يصورها الكاتب حية نحس بوجودها ونتعاطف معها ، نحبها ونشفق عليها لان ظروفها الاجتماعية اقوى منها .

« الخولي » مأساة تكاد تكون اغريقية في ظلمتها يحل فيها المجتمع محل القدر فيسحق ليس انسانا واحدا كما هو الحال في المأساة الاغريقية بل ملايين البشر . ولولا بصيص من امل في وحدة الطبقة العاملة مستقبلا في سعيها الحثيث لاثبات وجودها عن طريق منظماتها ، ولولا روح الدعابة التي يتحلى بها الكاتب والتعاطف الانساني الذي يجمع بين فقير وآخر لكانت الصورة التي قدمها « اناند » لا تطاق لظلمتها الدامسة .

شخوص الرواية هم الملايين من العمال الذين هجروا قراهم في المرتفعات والسهول كما فعل « منو » وعمه سعيا وراء لقمة العيش ممثلين في « منو » و « برايا » و « زاتان » و « موهان » و « هاري » الذين تروي الاحداث مصائرهم او جزءا منها بشكل واقعي يمتزج بالشاعرية كلما اقتضى الامر . ويذهب « اناند » في واقعيته الى حدود الطبيعة في استعماله بعض التعابير الهندية المتعلقة بالسباب والدعاء والاكل مترجمة حرفيا الى الانكليزية دون ان يلجأ الى التعابير الانكليزية المرادفة . وهدف « اناند »

من هذا كله اعطاء صورة دقيقة عن الحياة الهندية والطريقة التي يفكر بها الرجل العادي في الهند فالتقاليد الهندية الشعبية تعكس قيم ومعتقدات الهند . وقد تبدو هذه التعابير غريبة ضمن نص كتب بانكليزية جميلة . ويبدو ان « اناند » رغب في ان يعطي قارئه نكهة الهند بنقل شعور الهندي وظلال معانيه وهذا نوع من الاغراق في الواقعية .

ومع الواقعية الطبيعية في التفاصيل تمتزج الشاعرية بالتحليل النفسي والجنسي . وترى « اناند » يدخل الى اعماق شخوصه محللا دوافعها النفسية والجنسية والاجتماعية . وفي عمله هذا يعطي لروايته عمقا وابعادا تجعل قراءتها متعة مؤلمة للبؤس الشديد الذي تعاني منه الطبقة العاملة في الهند . ومع ان الرواية هي في الدرجة الاولى دراسة للفقر المدقع الا أن الكاتب لايحاول أن يصور الخلفيةالاجتماعيةوالاقتصادية والسياسية ولا يحلل الاسباب التي تكمن خلف هذا الفقر بل يكتفي بالعموميات . وباستثناء الدعوة الى اتحاد للعمال على النمط البريطاني ـ يبدو عقيما امام الضغوط الاخرى من طائفية ومصالح شخصية لا يحاول « اناند » أن يقترح حلولا لمشكلة ملايين العمال الهنود الذين يكونون العمود الفقري للهند . ويبدو أن « اناند » في هذه الفترة من حياته آثر أن يعطى الصورة كما رآها بكل احاسيسه وترك لقرائه التفكير في الحلول . ومن الملاحظ أن جميع شخوصه الهندية تتمتع بمسحة انسانية باستثناء اولئك الذين باعوا انفسهم للشيطان مثل « غاندبات » . ولكن هل اعتقد « اناند » بأن مزيجا من المؤسسات الغربية الاصول كاتحاد العمال وانسانية وروحانية الهند كافية لحل مشكلة سوء توزيع الثروة والفروق الشاسعة في المداخيل ؟ « اناند » لا يطرح السؤال في رواية « الخولي » بل يترك للقارىء طرح ما شاء من الاسئلة ليجيب عليها بالطريقة التي تعجبه .

□ « الخولي » للكاتب الهندي ملك راج اناند □

« الخولي » رواية ذات مستوى رفيع متميز . وقد لقيت عند نشرها لاول مرة احسن استقبال في الصحف والمجلات الادبية في بريطانيا مثل السبكتيتور (Spectator) ورينولدز نيوز (Reynold's News) ولندن ميركوري (London Mercury) . اما ملك راج اناند فهو من كبار كتاب الهند بالانكليزية ـ ان لم يكن كبيرهم ، وقد نالت مؤلفاته ما تستحقه من شهرة عالمية .

* * *

القصّـــة الهـــنديّة

• إعداد: سالم جبارة

ان الوثائق الادبية الاولى في الهند هي نصوص دينية ، من عمل جماعات (آريـة) اجتاحت الهند من الشمال الغربي ، قبل (٢٠٠٠) سنة ، وقيل (٤٥٠٠) ، ظلت زمنا طويلا تنقل شفهيا ثم جمعت كتابة ، باللغة السنسكريتية الفيدية . وتنسب الى وحي البراهمية التي شغلت القرون العشرة الاولى قبل الميلاد ، والى النماذج البوذية والجاينوية في القرن السادس ، دون أن تكون البوذية في اصل هذه القصص ، الا انها احتفظت بمخطوطاتها المكتوبة وساعدت على نشرها .

اما القصة فقد وضعت نفسها في عصور الخرافات . وقد غـدت (الايتيهاسا) او القصص ، الملحمة التي كان لهـا اثر عظـيم في الادب الهندي . فكما ان الجيتاكوفيندا قد دعت الى درس المسرح ، فان الدراما عاطفية ووصفية ، سهلت درس نوع من الادب ، ظهرت فيه العبقرية الهندية ، بأكثر فعالية ، هو الادب الوصفي الشعبي المستقل .

١ ـ القصة الشعبية :

وتنسب القصة الاولية الى (فالميكي) الذي كان دوره جمع العناصر المبعثرة من التقليد المنقول شفهيا ووضعها في مؤلف نصف علمي . وهي مفعمة بالحوادث العرضية المتعلقة براما ابن ملك (ايوديا) وزواجه من (سيتا) ابنة ملك (الفيدهاسي) ، على اثر مأثرة ، حيث وتر قوسا عظيمة . ولما كان سيخلف والده ، قامت دسائس الملكات ضده وانتهت بعزله . فسلك طريق المنفى مع زوجته واخيه (لاكشمانا) . وبعد نضال ضد الشياطين (والمراكشازا) اغتنم رئيسهم (رافانا) ملك جزيرة (لانكا) فرصة غياب الاخوين واختطف (سيتا) في عربته الجوية وسجنها في قصره . فعقد (راما) تحالفا مع القرود ، وقائدها رجل من العامة ، يدعى (هانومات) ، قام بقفزة ، فوق الاوقيانس ونجح با يرى (سيتا). فهاجم (راما) عاصمة (رافانا السحرية وهزم جيش الشياطين وقتل غريمه (رافانا)وانقذ (سيتا) وعاد منتصراً الى (ايوديا) . ثم طلق (سيتا) لانه شك في سلامة طهارتها ، اثناء الاعتقال فحاولت ان تلقي بنفسها في لهب اله النار ، فانقذها وشهر براءتها .

الكتاب القديم يقدم رواية اخرى . فينص على ان (راما) يقود الملكة الى الغابات ويتركها . فتلد توامين عند الناسك الذي آواها . ثم يشعر (راما) بتوبيخ الضمير ويحاول ان يعيد (سيتا) ولكنها تستنجد بالارض فتنشق وتبتلعها .

من المعلوم ان الادب المكتوب قد اغترف الكثير من كنوز الحكايات الاسيوية العريقة في القدم ، مع القول بأن الوقت الذي كان يظن فيه ان الهند هي الموطن المشترك للحكاية قد مضى . فالمقبول اليوم ان هناك

تعدد انواع ومواضيع متشابهة . ولكن المعروف هو ان الهند القديمة قد حفظت من القصص الشفهية ما يؤلف دواوين ذات شكل ومادة متناسبين بينما نوعها قد انتشر خارج حدود الهند .

لقد كانت القصص تمتاز بنزعتها الدينية التشكونية الالهيةالبطولية. فتكون تارة براهمية وطورا بوذية وجاينوية واخرى هندية . اما طريقتها النموذجية فهي طريقة القصة ذات الدروج « التي تشكل اطارا حيث تدخل الحكايات ، التي يمكن لكل واحدة منها ان تستخدم بدورها كاطار واحدة او اكثر في هذا الاشتباك وتغيب القصة البدائية عن الانظار بسبب حصرها الهيكلي » . والمقاطع الشعرية يدخل جزء منها وجزء يكتب في النهاية كي يعطي المغزى . وقد يكون هناك بيت واحد يلخص الفابولا ، التي ظهرت قديما ، على السنة الحيوانات فتكون المقاطع الوصفية عندئذ ثانوية .

ان القرن السادس قبل الميلاد كان كثير الغليان . ففيما كانت الفيدية تستنزف قواها فتح مذهب (بوذا وجاينا) طريقه ، وغطت آداب البورانا والتنترا الهندوسية الالف الاول بعد الميلاد . وقد تمكنت القصة من استعمال لهجات مختلفة ، امكن ترجمتها بالسنسكريتية عندما اخذت شكلا ادبيا . فمنها ما كان من انشاء فصيح ـ وهو الاكثر ـ ومنها ماكتب بانشاء مبسط صالح لمختلف الناس . وهذه الاجراءات مجهولة ، ولكن لا يمكن ان تكون قد سبقت ضروريا السنسكريتية .

١ ـ البيناكاتنترا

اما الحكاية الهندية ـ البينا كاتيترا ، فتعود الى السنسكريتية الفيدية ، حيث يوجد بعض الاساطير على السنة الحيوانات والى قصص خيالية من النموذج الشعبي .

□ القصة الهندية □

اكبر مجموعة من القصص جمعت في البنياكاتنترا ـ « أو الكتب الخمسة » ملخص البنياكاتنترا كهيانا ، والمؤلفة من التنترا كهيا ايكا ، فتضم قصصا صغيرة وغيرها ، خلاصتها ان الملك (ميهيلارديا) يكلف المؤلف (فيشنوسارما) بتعليم السياسة لاولاده .

ـ مادتها مزيج من القصص البشرية المحضة والفابولات والقصص الغريبة ، المأخوذة من الميتولوجيا . ابطالها حيوانات بصفة بشرية . وهناك قصص بشرية ، حيث لا يكون للانسان الدور الحسن . ويدل اتحاد النوعين على اخوية في الفن ، موجودة في الرسوم وتعود الى المعتقد بأن عالم الحيوانات لا يختلف عن عالمنا .

ـ طريقتها طريقة القصة ذات الادراج . حيث تكون القصةالبدائية محورا أو اطارا لسلسلة من القصص قابلة لاستخدام قصص اخرى ، حتى النهاية التي يعطى فيها المغزى المقصود .

انتشارها ـ لقد دخلت هذه المجموعة الادب العالمي مبكرا . وقد كان انتشارها هائلا وقد بلغت طبعاته القديمة والحديثة ٢٠٠ في ستين لغة حية ومماته .

اول ترجمة لها كانت بالفارسية ، في القرن السادس ، قبل الميلاد ، الى الآفستي البهلوية . وخلاصتها ان الطبيب (برزويه) بناء على امر (كسرى انوشروان ٥٣١ ـ ٥٧٩) يقوم بتعليم السياسة والفن والمجتمع لاولاده ، في خمسة ابحاث . وقد فقدت هذه الترجمة وحلت محلها عام (٥٧٠) ترجمة سريانية ، وعنها اخذت الترجمة العربية الكاملة عام (٧٥٠) لمؤلفها ابن المقفع . وهاتان الترجمتان اخذت عنهما اوروبا .

أما الترجمات الاوروبية فقد بدات في القرن الحادي عشر وظلت تتابع في شتى اللغات الحية والماتة حتى القرن الثامن عشر . ولكـن البنياكاتنترا التي عرفتها من النشر والترجمة ، كان عملا متأخرا ، قام على الاصل الضائع ولا يخلو من اختلاف .

الطبعات الحديثة ـ القصص الخمس ، كتـب بنص شعبـي . (البانكا كهياناكا) في الهند الغربية والوسطى . وتحوي قصصا عن الزنا. والاورناتيور ، جمع الراهب (حينا بورناكهادار) في لهجتي البراكريت والكوجاري ، تستند الـ التنتراكهياايكا . تحوي قصصا حكمية مـن (جاينا) بين القرنين (٩ ـ ١١) مثال قصة فيشنو والحايك .

ويبدو ان (التنتراكهيا ايكا) تعود الى عهد الكوتياس ، اصلا من كشمير موطنها المحتمل ، وباللغة السنسكريتية . مؤلفها مجهول . لكن، يستدل انه كان رجل ذوق . وكان انشاؤه (كافيا) جيدا . ولكنـه لم ير ان يستعمله في القصص الصغيرة التي حكاها ببساطة ، مع كثير من النكتة والسخرية الناعمة . كان يستعمل مواد قديمة بعضها شعبي يقدمه بعد صقله وتحويله الى مظهر انتـاج شخصي . ولا يعرف فيما اذا كان شبك القصص بعضها ببعض ، كما نرى في كتـاب الف ليلة وليلة من اختراعه . او لا يعدو ان يكون من تأثير هندي .

قصة فيشنو والحايك من هذا النوع . تـدل على كيفـية كسب الاصدقاء وكيف يعطي اتحاد الضعفاء القوة ، وكيف تساق الحرب ونكون محقوقين اذا حكمنا بعجلة ، وهي ملأى بالدعابة . وهذه هي القصة :

يحكى ان حائكا فقيرا راى اميرة جميلة ، فوقع مريضا في حبها . ولم يجد وسيلة للوصول اليها . فاخترع له صديقه (العجلاتي) كارودا

من خشب على شكل كارودا فيشنو الاسطورية . وعلى هذه الطائرة المصنوعة بمهارة ركب الحايك ، متلبسا ، بكل ميزات الاله فيشنو . ودخل قصر الاميرة . فلم تشك بأنه ليس (فيشنو) . فوافقته واقترنت بالزواج معه . ثم اعلنت لاهلها الغاضبين اولا ثم المندهشين بان فيشنو اصبح صهرا لهم . يرونه ينزل ليلا على نسره ، مجهزا بديسك وصدفة وعلامات قوته . ولكنهم لم يجرؤوا على مكالمته ، لان الاله لا يتقبل الاقتراب من الزائلين . فيأخذ الملك الاب الغرور ، مزهوا بصهره ، ويشهر الحرب على جيرانه ، ولكنه لا يعتم ان يرى عاصمته محاصرة وانه اضحى في اسوأ حال . فيهديء (فيشنو) المزيف قلق الاميرة ويعدها بخوض المعركة لنصرة والدها . وهو يعرف في قرارة نفسه أن ليس له ما يفقده وان الافضل له ان يموت . لكن (فيشنو) الحقيقي يضطرب ، فاما ان يرى الناس الاله مدحورا ، واما ان يرى نفسه مجبرا على نصرة المعتدي . فيختار الطريق الثانية . وهكذا ينتصر الحايك .

الهيتوباديزا أو « التعليم المفيد »

وهناك طبعة ليست اكثرها قدما . تدعى (الهيتوباديزا) وهي مجموعة تشير بعنوانها الى الفكرة الرئيسية التي تعالجها . كالتعليم بواسطة الالهيات وتعليم الامير الشاب بواسطة الرموز ، وفائدة السلوك الحكيم ، والنصيحة الجلية ومختصر القول فهي المصورة الشعبية للمباحث السياسية والحكمة العملية .

مؤلفها البنغالي نارايان وقد كان على اطلاع على العبادة التنترية .

وهذه القصص نثرية مزخرفة بايات حكيمة وابطالها الرئيسيون من الحيوانات المختلطة احيانا بالكائنات البشرية . فابن آوى وزير الاسد يلعب دور الثعلب في الاساطير الغربية . اما القصة فذات صفاء وبساطة

كاملين بوجه الاجمال . (قصة مالاتي مثال على تضحية الفتيات للآلهة غوري) (في العبادة التنترية) .

ان مالاتي تحب (مادهافا) . ويوافق ابوها على اقترانهما . غير ان نديم الملك (تاندا) يرغب في الزواج منها . ولا يتجرأ الاب على رفض طلبه . يتدخل البراهمي المستقيم (بها فابهوتي) ويوسط الراهبة البوذية (كاماناداكي) ، الراس المفكر والدبلوماسية البارعة التي تعرف الحياة وكأنها قد اختبرتها ، لتقوم بهذا الدور المشرف . وقد اراد ادخال امراة روحية مستقلة ، كي يعمل بنفوذها . ولم يكن لديه الخيار . ولكن الملابسات تؤخر تسوية القضية . وجمع العاشقين . فيلتجيء (مادهافا) وقد رأى ان زواج خطيبته من آخر يقترب ، الى مساعدة الشياطين . ويذهب ليلا الى مكان حرق الاجسام ، وفي وسط محفل حقيقي من الساحرات والشياطين ، ينادي الارواح الشريرة (بهوتا) كي يقدم لهم لحما نضرا هو لحمه . فينبعث من الهيكل (دوركا) المجاور ، الصراخ . فيسرع نحوه ويرى طقوسا تنترية تجري وامام تمثال الآلهة الرهيبة الكاهن يرفع سكينه ليضحي (مالاتي) التي جذبت الى الهيكل بطريقة سحرية . فيذبح (مادهافا) الكاهن ومع خطيبته المخلصة يهرب من انتقام الكهان . ويستمر الرقص الجامح الذي تقوم به (دوركا) وذراعاهاوراسها محاطة بالحيات على شرف زوجها (شيفا) .

٢ ـ الجاتاكا

ثم ذكر في ادب وسط الهند ، في مجموعة (السوتابيكا) ديوان (جاتاكا) الكبير او « ايام الميلاد » يتخلله (كاتا في لغة البالي) . وقد كان الشعر اقدم من النثر فيه . وكان هذا هو المعترف عليه في القانون الكنسي . ولم يكن النثر سوى شرح له . وقد كان يحدث ان لا تكون اية صلة بين النثر والشعر .

هذه المجموعة تضم (٥٠٠) قصـة ترجمت الى السينهالية ، قد يكون في زمن البوذية التي انتشرت في سيلان منذ القرن الخامس . وهي نصوص من الادب الشعبي ، مع ان بينها من يحمل اثر الانتاج العلمي . ولذلك فالاجاتاكا ، تظل هجينة بمظهرها واساسها . وتشكل منجمـا للمعلومات عن مجتمع غير حقيقي ولكن جذوره تتغلغل في اعماق الارض الهنديـة .

لقد كانت الملاحم الكبيرة الخزان الرئيسي للقصة ، الذي لاينضب ، واقدم مجموعة من الحكايات وصلت الينا هي البريهات ـ كانـا . او القصة الكبرى .

٢ ـ القصـة العلميـة :

هذه المجموعة كتبت بالبراكريت ، ولايعر ف منها سوى قطع مبعثرة، وهي منسوبة الى شخص نصف اسطوري يدعى (كونـاديا) ، قبل وزير (ساتاناهانا) . ويظهر انها تعود الى القرون الاولى الميلادية .

في تعليق جاينا تظهر في ثلاث طبعات مكيفة ـ الاوداياناكادي ـ بالفارسية واثنتان كشميريتان السوماديفا والكسيمنـدرا باليزاسي ، والثالثة نيبالية غامضة . النقل يرتكز على قصص غريبة وقصة اطـار . لم يبق منها سوى اثنتين مؤلفها سوماديفا ، كاتب كشميري من القـرن الحادي عشر ، وهب عبقرية الوصف فقد صنع من الحجار الصلبة جواهر لامعة . كتب بلغة سنسكريتية انيقة كثيرة الاستطراد .

القصة الرئيسية تبين بوضوح انها خصت بالمختارين . اما بطلها فهو (اوديانا) ملك فاستا يهتم بالقصص الغزلية . التي تؤدي الى زواجه من امراتين ، يخطف الاولى ساحر ، ولكنه ينجح بعد حملة شاقة على استعادة زوجته ويبرهن على مهارة في كسب النساء . اشهر هذه المجموعة

السوماديفا والكاتازاريتساغارا أو اوقيانوس بحر الحكايات

كتبت بالسنسكريتية انيقة مسهبة تتألف من (٣٥٠) حكايةمنظومة، كانت تشكل قصة اوديانا ، وهذه المجموعة ، رغم ما يحيط بها من الاساطير وقصص الجن وما يرد فيها من مظاهر البغي ، فهي حلية هذه القصة الخيالية التي تشكل احد مصادر معلوماتنا عن الهند في القرون الوسطى. وهي اكثر الحايات فكاهة ، تتعلق بخيانة النساء : فيحكي ان ملكا اصيب بجرح ، فسمع صوتا من السماء يقول له انه لا يشفى الا اذا لمسته امراة طاهرة . فيجمع كل سيدات الحرم والمدينة ، اللواتي يزيد عددهن على (٨٠٠٠٠) فلا تتحقق الاعجوبة الا على يد خادمة مسكينة بشعة .

البودهاسفين :

طبعة نيبالية باسم (برهاتكاتها سلو كازامكراها)تمتاز بنظرة سريعة للمجتمعات (حياة عالمية ، بيئة ، اعياد ، اوساط فنانين ولاعبين وعمال) ورغم التنميق يظهر عمق الوصف . فالبطل (كومولها) فكاهي موهوب للدسائس . يمكن ان يعود الى كونادهيا ، تظهر في هذه المجموعة العناية بالترتيب وتأليف القصص الغريبة قليلة وهي اكثر تقربا من الرواية لا من المجموعة .

الكسيماندرا أو « الباقة » :

مؤلف غزير . نفس تركيب (الكاتا زاريتساغارا) . رغم حشوها بمقاطع درامية غزلية ودينية يجملها اختراعات خطابية متكلفة . عمل مشجع للذهاب بعيدا من اجل استعادة البرهاتكهانكها الاصلية .

قصص فيتالا :

المركانكاداتا : تشكل في قصة اطار مجموعة فيتالا . وهي قصة ابنة (فيديادهارا) التي تبقي البطل ، بنية الزواج منه : ولكي تحمله على الانتظار يحكي له راهب هذه القصة وهي اطار ايضا لقصص اخرى .

بين افضل التواريخ المحكاة من تأليف (سومادبفا) قصة تدعى :

٢٥ قصة للخفاش :

وقد كانت تؤلف في الاصل نصا مستقلا ومغزاها مؤثر جدا . وخلاصتها ان الملك اراد مجاراة افكار احد البوجان ، فذهب ليلا الى المقبرة ليحمل منها جثة رجل شنق على شجرة . وكان يسكن الجثةخفاش (فيتالا) يحكي للملك الحكايات ليلهيه . وكانت احدى الحكايات تتضمن سؤالا يجب على الملك ان يجيب عنه جوابا صائبا . وفي النهاية يمرالخفاش من الملك فيعلمه السيطرة على القوى السحرية ويكشف له نية اليوجي الذي يريد قتله والحصول على قوة السحر بمساعدة الشياطين .

هذا الاطار يذكر « بألف ليلة وليلة » . وهذا المغزى موجود في بعض المؤلفات السنسكريتية الشهيرة .

فيكراما أو ٣٢ قصص العرش :

فيكراما بطل مجموعات اخرى ، على الاخص سيرة البراهمي (مادهافانالا) والراقصة (كماكاندالا) اللذين يلتقيان بعد انفصال طويل .

وفيكراما مجهول التاريخ الذي يشغل فيه هذا الامير الاسطوري (فيكراماديتيا) دور البطل . اطار هذه المجموعة ان الملك يملك عرشا مزينا بـ (٣٢) شكلا ، يحاول بعد موته ، الملك (بهوجا) استلامه .

فتتحرك الاشكال وتحكي مغامرات (فيكرا) الغريبة ، كي تثني الطامع عن غيه . وتنتهي القصة باختفاء العرش .

الشوكازابتاتي او ٧٠ ببغاء :

الاكثر قيمة ادبية . كان لها حظ خارج الهند وفي ايران اولا ـ ولها بالفارسية ترجمة مشهورة (التوتيناماه) من القرن الرابع عشر .

الاطار ـ قصة تاجر يائس من انصراف ابنه الى اللهو ، يسلمه الى معلم ، عملا بنصيحة برهمي (ببغاء) ، يتوصل بقصصه الى اصلاحه . ثم يضطر هذا الشاب الى التغيب ، فتسول لامراته نفسها بان تتخذ عشيقا . فيلهيها (البغاء) بقصصه (٧٠) امسية متتابعة ، بنوع ان المراة المتلهفة لسماع النتيجة تعود عن رغبتها ، الى ان يعود زوجها من سفره .

الطريف في هذه القصص انها تبحث غالبا في مواضيع زنا وتعلم النساء كيف يتحاشين مفاجأة ازواجهن ، وكيف يتخلصن بمكرهن .

٣ ـ القصة في الآداب المختلفة :

وبعد عهود الفيدا والبراهمية ، نتابع سير القصة في الاداب الهندية ـ وهي كثيرة ومنوعة وكانها ـ كما ورد اوقيانوس زاخر متلاطم الموجات . او غابة كثيفة الاشجار ، وارفة الاظلال .

الآداب البوذية والجاينا :

لم تكن السنسكريتية وحدها وسيلة التعبير الرئيسية في الدينين البوذي والجاينوي . وذلك يعود الى الرغبة في العمل ضد البراهمية والوقوف على مستوى لغوي اكثر قربا من المستوى الشعبي . وهذه هي القصص التي جاء ذكرها ، في هذه الآداب .

الافادانـا :

ـ الافادانا تروي : او « المآثر التقية »

قصص مزينة بنصوص جميلة عن حياة بوذا .

ـ الافادانا ـ شاكاتا : او « المئة افادانا »

اقدم الافادانا المنتمية الى العربة الصغرى (طائفة بوذية ـ الهينايانا) وهي قصص جمعت في كتاب افادانا ـ شاكاتا من القرن الثاني .

ـ ديفيا فادانا : او « الافادانا السماوية »

والاعظم شهرة كتاب مماثل يدعى (ديفيا افادانا) باللغةالسنسكريتية ويضم اعظم القصص البوذية تأثيرا .

الجاتاكاما : او « اكليل الحيوات السالفة لبوذا » .

كتب في نثر يمازجه شعر ، من تأليف (اريادیفا من القرن الرابع) . وقد كتب بشكل انشاء كثير الرونق .

الماهافاستو : او « الموضوع الكبير »

نص نثري ـ شعري نظير الادانا واللاليتافيستارا . ناتج عن مدرسة (ماهازنجيكا الهينانية) . ذكرت فيه بعض الحوادث عن حياة بوذامسرودة بشكل روائي خيالي . تتضمن حكايات للاقتداء بها ، ومن الانشاء نفسه ، ولكنه اقل خيالا .

اللايتافيستارا : او « الحكاية المفصلة عن العاب بوذا »

سيرة المعلم مليئة بالمعجزات . واللاليتا فيستارا والاماهافاستو ، كتابان من القرن الثالث او الرابع بسنسكريتية خلاسية (ممزوجة)

هذا وقد ساهم البوذيون في مختلف الابحاث ، اما الجاينويون ، من الناحية القصصية فقد تجاوزوا بالكمية ان لم يكن بالنوع انتاج الهنود السابق وعرفوا الاستفادة من الاسس المشتركة والاساطير البراهمية ، وقد اعادوا مئة مرة تاليف تواريخ (راما وكريشنا) وسير الانبياء . واكثر بروز بين مؤلفيهم (هاريبهاردا) في القرن الثامن وسيدهارشي في القرن العاشر وسوماديفازوري ـ العاشر ايضا وهو مؤلف من نوع الكامبو .

آداب وسط الهند : او « النص المقدس »

امتاز هذا العصر بنهضة ادبية غير دينية انبعثت في سيلان في لغة البالي ، فاضت على هامش الكتب المقدسة ، مواضيع متنوعة منها قصص نثرية وشعرية توحي الاقتداء بتعاليمها وتشبه روحية الأفدانا .

ـ الجاتاكا : او « ايام الميلاد »

جاء ذكره في القصة الشعبية . وهي مجموعة من السوبيتاكا من ادب القانون الكنسي تضم ديوانا كبيرا من (٥٠٠) حكاية تهذيبية تتعلق بحوادث حيوات بوذا . بينها قصص اسطورية ونوادر وقصائد مفترقة من مصادر متنوعة . وهذه القصص تفيض بالخطوط الدقيقة اللطيفة المؤثرة اجمالا .

والجاتاكا منجم . وقد انتقلت قصصه من الهند الى شعوب مختلفة في الشرق والغرب مع تغيير شكلها اما تاريخ كتابتها فصعب التحديد لان بعضها موجود من القرن الثاني او الثالث قبل الميلاد كما تشير الى ذلك النقوش .

ـ البراكريت : او اللغة القاعدة :

اطلقت على لهجات وسط الهند . وتناقض السنسكريتية . ولها لهجتان ـ شورازيني ، صالحة للحوار العامي ، وماهاراشتري ، ولها منطقة استعمال بعيدة عن المسرح ، نلتقيها في القصائد القصصية في التاريخ الممعن في القدم .

والبراكريت الجاينوية المستعملة لكتابة نصوص القوانين الكنسية لغة نصف ماغادية ، لغة موشي رهبان الماهافيرا ، من القرن السادس . وقد اتخذ تقليد طائفة (الشفتامبارا) ويشكل مجموعة كبيرة من المباحث تضم ايضا عناصر سير وقصص دينية على طريقة الترتيب البوذي ولكن محتوياتها تختلف وانشاؤها غامض كثير المبالغة .

واما الآداب غير المتعلق بالقانون الكنسي ، التي بدات في القرون الاولى للميلاد ، فقد نشرت ان لم يكن بالسنسكريتية ـ ففي لهجة تقرب من (المهاراشتري) .

ـ المهاراشتري جاينا :

تحتوي على كثير من الكتب الاعتقادية والقصصية . وعلى الخصوص حكايات دينية او سير اسطورية .

ـ الابابرامشا او « التكلم في القانون »

مؤلفات ذات تأثير جانوي تعود الى القرنين العاشر والثاني عشر . وقد امتزجت بالبراكريتية والسنسكريتية . ويغلب فيها العنصر القصصي اما انشاؤها فعلمي .

الآداب الدرافيدية :

في القسم الاكبر من ديكان . بعض خطوطها مشتركة بين الدرافيدية والهندية ـ الآرية العصرية ولغاتها كثيرة ، اهمها ـ التامول ـ المالايلام ـ الكاتالي والكنارا .

اما الكاتالي في حكايات درامية ، يتتابع فيها الالقاء والمحاورات . وموضوعها مقتبس من الاساطير القديمة . وفي التاريخ المعاصر نجد بلغة المالايالام روايات عديدة وحكايات نثرية ذات مواضيع اجتماعية .

الآداب الهندية ـ الآرية المعاصرة :

لغاتها كثيرة في الهند وخارجها . وقد بدا ظهورها منذ (١٠٠٠) سنة بعد تردد قرن الى ثلاثة . واهمها ثلاث مجموعات كبيرة في الهندي والبنغالي والماراتي في مخطط اول والبنجابي والفوجراتي والاسامية في مخطط ثاني والى جانبها الاورو . ومن ناحية عامة فالسنسكريتية اكثر ظهورا فيها .

ـ لغات جبل هملايا :

اللغة الكشميرية دخلت في الادب بواسطة الشاعرة (لا لا) في القرن الرابع عشر بكتابها (لا لا فاكياني) وبعدها ظهرت مؤلفات مستقاة من الاساطير الترهية في القرن التاسع عشر . الاكثر اهمية بينها الحكايات الشعبية التي اذاعها بالعامية محترفون . ومنها الحكاية المنسوبة الى حاتم .

يعود الادب الهندي الى القرن الثامن . وعصر الهندي الحديث الى النصف الثاني من القرن الثامن عشر ، حيث احتفظت الانواع المقدسة

بوضعها وبوضع باخار ، وهو الاطار باسم (بريمشاند مات ـ ١٩٣٢) كتب اولا بلغة الاوردو ، وهو روائي وقصصي غني الموهبة ذو الهام شعبي ريفي .

ـ لغات الغرب :

لغةالسندي في المنطقة السفلى من الاندوس . الادب البنجابي هوالعصر الذهبي . وميوله الدينية المسيطرة هي سيخية وصوفية . ويوجد ايضا شعبية وضعت بشكل قصائد بينها قصة هير الشابة وحبيبها (نجا) وحبهما الطويل الامد .

الادب الغوجراتي هو اهم ادب في المجموعة . والمؤلفات البارزة من وضع الجماعة الجاينوية بالسنسكريتية وتضم نوعا خاصا هو (الرازا) او قصص ذات نهاية حكمية يعود بدؤها الى القرن الرابع عشر .

ـ الماراتي :

لغة بومباي .. ويعود ادبها الى نهاية القرن الثاني عشر . الادب التاريخي اكثر ظهورا من اداب معظم المقاطعات . فتوحات شيفاجي ، ١٦٢٧ ـ ١٦٨٠ . ويعزى للغليان السياسي ظهور مجموعة من القصص النثرية ـ الشعرية تدعى (باخار) .

ـ لغات الشرق ـ الاوربا :

في جنوبي البنغال ، منذ القرن الثالث عشر . ولا يذهب ادبها ابعد من القرن الخامس عشر . وفي العصر الحالي يعد بين الناشرين اسم القصصي (رادهانات راي) مصور الطبيعة وحياة الامراء وناقد الاخلاق . وكذلك اسم (مادوزودان راو) القاص الممتاز .

ـ البنغالي :

يبدو جليا ان الادب البنغالي هو اغنى الاداب الحديثة في الهند واكثرها اهمية ، بعد المؤلفات الشتى التي ظهرت ، اساطير شعبية ممتدة من العصر الحادي عشر حتى الخامس عشر « عصر القرون البنغالية » وتواريخ (كاندا) البائع وكالاكيتو الصياد وقصص بوذية عن الملك (غوبي كندرا) وغيره ، تشهد بموهبة قصصية للبنغال لاتنضب .

يكفي الادب البنغالي فخرا ان الشاعر والكاتب السياسي الكبير رابندرانات طاغور بنغالي وانه اعظم شعراء الهند بمؤلفاته الكثيرة المتنوعة. وقد قدم كثيرا من القصص المختلفة والحكايات للاطفال والمراهقين وكذب كلمة كبلنغ « الشرق والغرب غرب ولن يلتقيا » التي يدحضها الفولكلور العالمي .

الآداب الهندية الانكليزية :

وفي هذه الاداب ، الذي برز فيها الكاتب المشهور (دانغوبال موكرجي) البنغالي ايضا بحكاياته للاطفال وسيرته الخاصة يظل اسم طاغور فوق كل اسم ، يسطع في سماء الهند وبه نختتم هذه الدراسة وهو مسك الختام .

والخلاصة ان الهند التي اعطت مثل طاغور وتملك الادب العريق الفني الزاخر كالخضم المتلاطم الامواج ، هي التي اقرضت العالم . وان لم تكن مهد القصة العالمية وامها فهي مربيتها ومحورها بفضل ميزاتها السلبية وقيمتها الايجابية الوصفية وقدمها وانتشارها وتأثيرها الكبير وتظل مرجعا ومثالا للقصة العالمية . وداعية للايمان والسلام .

دمشق ٣٠ ـ ٣ ـ ١٧

مراجع هـذه الدراسـة

— Histoire des Légendes
Jean Pierre Bayara

— L'Inde classique
Louis Renou et Jean Tilliogat

— Littérature de l'Inde
P. Masson Oursel
N. Willman Gralowska
Philippe Sterne

تاليف لويس رينو
ترجمة بهيج شعبان
ـ الادب الهنـدي

ليلى حسن سعد الدين
ـ كليلة ودمنة في الادب العربي

• شعر

اليراعات

لشاعر الهند: رابندرانات طاغور

نقلها إلى العربية: د. بديع حقي

قصائد من الشعر الهندي المعاصر

المكتوب بالإنكليزية

• ترجمة: سليمان محمد أحمد

شعراء معاصرون من الهند

• ترجمة: سعد صانب

نفحات من الشعر الهندي

عن الألبانية

• ترجمة: عبد اللطيف أرناؤوط

رباعيات

للشاعرة التاجيكية جولروخسار صفييفا

• ترجمها عن الروسية: نذر الله نزاروف

الأوراق المتساقطة :.

وأشعار أخرى

• برودوش داس غوبتا

ترجمتها عن الإنكليزية: منال الجبوري

اليَراعـــات

لشاعر الهند : رابندرانات طاغور
نقلها إلى العربية : د. بديع حقي

في رحلة الشاعر الهندي العظيم (رابندرانات طاغور) الى الصين واليابان ، كان يطلب اليه ابيات من شعره ، ليوشى بها وتطرز فوق مناديل حريرية أو تنقش على مراوح اليد ، وكذلك فقد اتسق للشاعر الملهم الكبير ، من هذه الابيات ، قدر واف ، انتظم في ديوانه (اليراعات) ـ وهي فراشات تضيء ليلا ، ويسميها العرب ايضا : الحباحب ـ وقد أتت هذه الابيات ، كشرر اليراعات ، في مسنحها اللماح ، وومضاتها الخاطفة ، مشحونة بأفكار عميقة ، وصور خلابة ، تجلو على ايجازها ، فلسفة الشاعر الانسانية ، وخياله المبدع .

وقد كانت مجلة (الآداب الاجنبية) قد نشرت لي ، منذ عدة اعوام ، مختارات من هذه اليراعات ، ويطيب لي ، ان أنسق باقة اخرى منها ، لتنشر في هذا العدد .

وانني لاشعر بالاعتزاز ، وانا انهض بنقل هذا الديوان الى العربية، الى جانب أروع مؤلفاته الشعرية والمسرحية التي نقلتها وقمت بنشرها من قبل ، في مجلد واحد ، مسهما بذلك ، في رفد الادب العربي ، بانتاج اعظم شاعر عرفته الهند في عصورها كلها ، وكان (غاندي) يدعوه بحق ، منـارة الهنـد .

ب. ح

تبسـط فراشـاتُ الفكر الخبيئـة ،
أجنحتَهـا الضبـابيـةَ ،
وتهفـو برفرفة مودعةٍ ، نحو سمـاء الغروب .

* * *

ما يكاد يتلامح برقٌ على مويجة فكري ،
حتى يرتعشَ، كمايرتعش جدولٌ علىنغم طليٍ مفاجيء،
لم يترددْ قط ، من قبـل .

* * *

إن التعصب ، في حفاظـه على الحقيقة ،
يهتصـرهـا بقـوةٍ ،
على نحوٍ يفضي بهـا الى الموت .

* * *

إن ضحكة رقيقة ، تترفق ، مساوقة خطا الإبداع ،
لا تلبث أن تتجاوزه ، مسرعة ، عبر الزمن .

* * *

تنكفيء الغائبة الى جواري ، عند منبلج الفجر ،
ويجعلها الليل ، إذ يسوقها إلي ، أكثرَ قرباً .

* * *

عند سفح الجبـــل ، تمتـــد البحيرة
كأنهـــا التماس" مضنٍ ، يبسطه الحب
أمام المهيمن الجبـــار الذي لا يمكن أن يلين .

* * *

السحب هي هضـــاب" من بخـــار ،
الهضـــاب هي سُحُب" من حجر ،
هي توق" إلى عناقٍ لايني ينساب في حلم الزمن .

* * *

يعثر النـــور على كنـــز الوانـــه ،
عبر معارضـــة الغيـــوم لبعضها بعضـــا .

* * *

يمكن أن يضحي الضعيف رهيبـــاً ،
لأنه يجهـــد بضراوةٍ ليتراءى قويا .

* * *

إن خطايا حياتي تتوسل، ضارعة ، الى الجمال الرحيم،
الذي يستطيع ، وحده ، أن يذيب عزلتهـــا ،
في مؤالفـــةٍ متناغمـــة مع (الكـــل) .

* * *

إنني أسدد بالمحبة ، الدينَ اللا محدودَ ،
الذي ينبغي لي أن افيـــه لك ،
مقـــابلَ أن تظل انت نفســـك .

* * *

إنه لجحود" أن يبسط المرءُ لسانه، ضد العظام من الناس،
لأن في ذلك إساءة الى نفســه ،
وانها لدناءة" أن يبسطه ضد صغارهم ،
لأن في ذلك إساءة الى الغــير .

* * *

إيه يا هلالي ، لقد أطللتَ ، متأخرا ،
ولكن طائر ليلى ما يزال ساهرا ، ليزجي لك التحية .

* * *

إيه أيتها الزهرة ، لاتبحثي عن جنتك ،
فوق عروة سترة أحمــق .

* * *

حين يشحب الفجر ، هذه الزهرة المتآلفة الألوان والشيات ،
تتراءى الشمس ، كثمرة النــور الدانيــة البسيطة .

* * *

تتقــد السمــاءُ رغبة في خضرة الأرض ،
وتتنهــد الريح فيما بينهما ، مرددة : واأسفاه .

* * *

تتزاحم النجوم ، حول الليلة العذراء ،
في خشيتها الصامتة ، من عزلتها المنيعة .

* * *

أيتها الزهرة هلاّ أشفقت على الدودة ،
إنها غير النحلة ، لأن شغفها بك هو زلة" وخطأ .

* * *

ليس للزهرة المنعزلة ،
أن تحسد وتغبط الأشواكَ الجمةَ .

* * *

إن العمل ، كالنهر المفضي الى البحر ،
يحقق إنجازه ، في طيـــات الفراغ .

* * *

إيه يا برعم الرمانة الغض الخجول ،
المتضرج ، اليومَ ، حمرة ، خلف قناعك ،
سوف تنور ، في زهرة جلنار مشبوبة العاطفة ،
حين أغيب أنا ، غدا ، عن الوجود .

* * *

الولادة هي ممر من لغز الليل ،
إلى لغزٍ مبهم من النهار ، أكثر عمقاً .

* * *

لقد صنعت قواربي الورقيـــةَ ،
لتتراقصَ فوق مويجات ساعات الزمن ،
لا لتدركَ هدفاً مـــا .

* * *

الشجرة هي بنت اليوم ، أما الزهرة فقديمـــة ،
لأنها تحمل رسالةَ البذرة التي لاتعيها الذاكـــرة .

* * *

تشق نـــارُ العذاب ، من أجل روحي ،
دربـــاً مضيئـــاً ، عبر وجعهـــا .

* * *

لقد تواريت واضحيت بمنأى عني ،
دون أن تخلقي شيئا ، سوى لمسة رقيقة ، في زرقة السماء ،
وصورة خفية ، في الريح التي تلعب بين الظلال .

* * *

اليراعـاتُ التي تتوامض بـين الأوراق ،
تبهـر النجـومَ ، دهشـة .

* * *

بينا تردد الوردة للشمس : لن أنساك أبدا ،
تتهاوى أفوافها ، على التراب .

* * *

إيه أيهـا الجمـال !
على الرغم من أن شوك زهرتك قد جرحني ،
فانني معترفٌ بفضلك .

* * *

يا صديقي ، لايكن حبي لك عبئـاً عليك ،
واعلم أنه يجزي نفسه بنفسـه .

* * *

في ثنايا رعشـة الأوراق الفضـة ،
ألمح رقصـة الهـواء المتواريـة ،
وفي وميضها ، أستجلي نبضات السماء الخفيـة .

* * *

إن النارَ المقدسةَ ، نارَ الارض ،
تشتعـل بـين الاشجـار ،
مذرذرة شراراتهـا خـلال الازهـار .

* * *

إن الغابات ، هـذه الغيـومَ الارضيـة ،
تبسط للسمـاء صمتهـا ، وتتطامن من عل ،
وتهمي وتصوب ، في ديم مرنانـةٍ .

* * *

ظلمات الليل الداجيـةُ ، خرساءُ كالألم ،
أما سدفة الفجـر ، فصامتـةٌ كالسـلام .

* * *

إن ريشـة التصوير الذليلة ، تشوه الحقيقـة ،
في تكيفهـا ومراعاتهـا للوحـة الضيقـة .

* * *

حتى يسوغوا تبديـدَهم للمـداد ،
فانهـم يسجـلون الليـلَ ، نهـارا .

* * *

إن سحبي التي تضنيهـا الظلمـات ،
تنسى انهـا هي نفسهـا التي حجبت الشمس .

* * *

التصويـر هـو ذكـرى النـور ،
التـي اكتنزهـا الظـل .

* * *

يخنق التاريخ ، ببطء ، حقيقته نفسها ،
ولكنه يجهد ، أن يبعثهـا ، بسرعةٍ ، حية ،
ضمن توبـة الألم الرهيبـة .

* * *

يعرف الجمـال أن يقول : كفى .
أمـا الهمجيـة فتزعق : هل من مزيـد .

* * *

الحب هو الخمر في زمن الورود الكريم ،
هو القـوت في زمن المجاعـة ،
حين تنتشر أفواف الورود ، مبددة .

* * *

إن معزفي غير المضبوط (المدوزن) يلحف في طلب الموسيقا ،
بنداءات من الخزي ، جزعةٍ مرتاعـة .

* * *

تجد الأرضةَ أنه من المستغرب المنافي للمعقول ،
الا يقرضَ الانسـان كتبـه ويأكلهـا .

* * *

ظل أشجـاري ممدود ، مبذول" لمن يمرون ،
أما ثمارها فمبذولة لتلك التي أنتظرهـا .

* * *

إن الارضَ المتضرجةَ حمرة ، في بريق الشمس الغاربة،
تتراءى ثمرة ناضجة ، مهيأة لأن يقطفها الليـل .

* * *

يرضى النهـار بالظـل زوجـة لـه ،
لمصلحـة الابـداع والخلـق .

* * *

تنتظر شبـابه الراعي انفاسـه ، لتنسمَ فيهـا ،
فيمـا يسعـى صاحبهـا ، بحثـا عنهـا .

* * *

يخيل الى القلم الاعمى ان اليـد التي تسطر به ،
هي وهـمٌ لا حقيقـةَ لـه ،
وان الكتـابة خاويـة من أي معنى .

* * *

يضرب البحر نهـدَه العقيـم ،
لأنـه لا يملك زهـورا يزجيهـا للقمـر .

* * *

يزدري الجشـعُ الزهـرةَ ،
إيثـارا منـه للثمـرة .

* * *

تتمتـع الفراشـة بأوقـات الفـراغ ،
لتصبو فيهـا الى زهـرة اللوتس ،
ولا يتاح ذلك للنحلة المشغوله باختزان شهدها .

* * *

الأوراق هي هنيهـات من الصمت ،
تحيـط بالأزهـار التي هي لغـو وكـلام .

* * *

تحمـل الشجـرة الوفَ اعوامهـا ،
كأنهـا مؤتلفـة" في لحظـةٍ مهيبـة واجـدة .

* * *

إن قرابيني ليست مزجاة،للمعبد الضخم القائم في نهاية الدرب،
بل الى المعابد الصغيرة القائمة على جيـد الدرب ،
التي تفاجئني ، في كل منعطف .

* * *

الوردة هي أكبر من ان تكون ،
ثنـاء محمرا ، مزجى ، للشوك فحسب .

* * *

تظـل البؤرة ، هادئـة ، صامتـة ،
في مركـز دوائر الرقصـة الازليـة .

* * *

إن الزهرة الأسيرة ، المعقودة فوق تاج الملك ،
تبتسم،بمرارة،لزهرة الحقل التي تغبطها وتنفس عليهامنزلتها

* * *

الا فليؤت حبـك القدرةَ على رؤيتي ،
ولو تمت ، عبر جـدار الألفـة .

* * *

إن روح العمـل في الابـداع ،
تظـل ، ثمـة ، مائلـة ،
لتعيـين روح اللعبـة المبدعـة وتجتذبهـا .

* * *

إيه ايها الليل ، إنني اقدم اليك كاس نهاري الفارغـة ،
تفهـا وطهرهـا بظلمـاتك الرطبيـة ،
من أجـل عيـد فجر جديـدٍ .

* * *

إن جميـع اللذاذات التي تخلص إليّ ،
امـام ثمـار الحيـاة وازهارهـا ،
دعني أقدمهـا اليك في نهايـة العيـد ،
في اتحـادٍ كامل مـع الحب .

* * *

تضحي الشجرة ، إما تحررت من رق البذرة ، روحا مجنحة،
لا تألو تتـابع مخاطرة حياتهـا ، عبر المجهول .

* * *

تقدم زهرة اللوتس سناءهـا الى السمـاء ،
وتقدم حزمـة العشب خدماتهـا الى الارض .

* * *

ان قبلة الشمس ، تحيل شحّ الثمرة الفجة ،
المتعلقـة بجـذع شجرتهـا ،
الى عطـاء طيـع عـذب .

* * *

خـلال رحلتـي ،
كان الزمن يتراءى لي ، سلسلة من الأيام القادمـة ،
اما الآن ، وقد اجتمعت اليـك ،
فان الزمن لم يعـد يتسق إلا في حاضري .

* * *

في صبابتي وتعشقي لك فحسب ،
وعيتُ معنى الفرح المتجلي في معرفة الحقيقة .

* * *

سحر السحاب من قوس قزح ، قائـلا :
لستَ سوى وصولي تيـاهٍ ، مترف ، في فراغك ،
فأجـاب قوس قزح بهـدوء :
انا ، لامحـالة ، حقيقي ، كالشمس نفسها .

* * *

لن تكون الشجـرة ، حرة أكثـر ،
حين تنعتق من عبوديـة التراب .

* * *

إن افكاري التي لايتأتى للكلمات أن تحبسها ضمنها ،
تحط على أغنيـاتي ، ثم تتراقص فوقهـا .

* * *

يفتـح لي نـور الشمس بابَ الكون ،
ويفتح لي نور المحبـة بابَ كنـوز هـذا الكون .

* * *

تمائل حيـاتي ، النـايَ المليءَ بالثقوب ،
في تلاعبه بالالوان ، عبر فواصل تعلاته وفرحاته .

* * *

تتنهـد الزهـرةُ الذابلـة قائلـة :
لقـد ولى الربيـع ، إلى الابـد .

* * *

كالسمـــاء في دياجـيرها ونورهـــا ،
يبحث الفكر ، دوماً ، عن كلماته ، بين الانغام والصمت .

* * *

تنفخ الظلمـــة المتوارية ، في نايهـــا ،
ويتهزم إيقـــاع النور ، عاصفـــاً ،
مبدداً في نجوم وشموس ، في خواطرَ ورؤى .

* * *

يقول النجم : دعوني أشعلْ سراجي ،
دون أن يستوضح البتة ، عما اذا كان نوره سيبدد الظلمة .

* * *

تُراني أستطيع ، قبل أن أختم رحلتي ،
أن أستشرف في أغوار ذاتي ، ذاك الذي يتسق في (الكل)
تاركا الغلافَ ، يطوف ، منساقاً ، في التيار ،
غائباً في شتيت الاشكال ، على سطح نهر المصادفة والتحول ؟

* * *

حين يوافي الموت ويفضي إلي ، بصوتٍ خفيض :
إن أيامك في الحياة قد شارفت نهايتهـــا ،
تُراني أستطيع أن اجيب :
إنني لم اعش فحسب ، بل عشت في الحب ،
سيطلب إلي : ترى أيؤتى لأغانيك أن تعيش من بعدك ؟
سأجيب: أجهل ذلك،بيد انني أعرف انني ظفرت،اكثرالاحيان،
بالخلود ، فيما كنت اغني .

* * *

قصائد من الشعر الهندي المعاصر

المكتوب بالإنكليزيّة

• ترجمة: سليمان محمد أحمد

هنـدوسي يعـود

لقد عُدتَ من البلاد الاجنبية
ومعك حلَلٌ لائقة وشهادات ودولارات
شيوخ الأسرة يريدون أن تتطهر
الكهنة اخذوا اجرهم الأقرباء ابلغوا

في اليوم الذي قالت الآلهة إنه ميمون
في تقويم وامناؤهم على الأرض
لبسوا أردية زعفرانية تمشي في موكب
الى ضفاف الكانج الذي ينزل من السماء

بينما يرقبك أعمامك وأخوالك التجار
واحمـاء منتظرون
تلقي بنفسك في المـاء
مرتلا ترنيمـة ثلاثـاً كما أمرت

طافياً كلَّ مـرة
مصاباً بأكثر من زكـام
تحت شجرة بعيـدة لاطبقيـة
تحوم عائلة من المنبوذين

من أجل هذا العرض البرهمي أولا
ثم من أجل الفضلات الاحسان المكشوف
قد تصاب بالكوليرا أو الاسهـال
لكن ثمـة أعشاباً طبيـة محليـة

وأيضاً أدوية من بتسبرغ في بنسلفانيـا
ثم أن حمى الطقوس
تطهـر الجسـد تحصن الروح
في أمـور الزواج

قيمتـك ستسـاوَم
رزنـك ذهبـاً
لقـد عدتَ إلى لعبـة الطبقـات المغلقـة
يا ابن الهنـد

(غ. س. شارات شاندرا ، ١٩٣٨)

تيروقلـي

مقر الإلــه فيشنو .
يسمى ايضاً الإلــه فينكاتيسوارا
تحجر على التلــة السابعــة
عندما كان يزور الارض في مهمة لعنــة
وقع في مشكلــة نسائيــة .

منذئذٍ اصبح مشهوراً
كحكم في الخصومــات
يُرشَــى بالياقــوت والزمرّد
من اولئك القادرين على رشاوٍ كهذه
والسياسيون يمدحونه ايضاً
وكذلك موظفو الحكومــة
الذين يريدون ترفيعــاً او علاوة
والنســاء الراغبات بولد او زوج
البعض يزور متنكــراً
وآخــرون بايــدٍ فارغــة
أو وجــه تغمره الدموع .

انا ، عندما كنت في الرابعــة
أعطيت الإله ما على راسي من شعر
قيل لي إن ذلك سيجعلني غنيــاً
وشــعري مزدهــراً .

والدي الذي قال ذلك توفي
أمي التي ساعدت الحلاق
تشكو العجز واليأس
التلال تغير مالكوها
وانا اصبحت اصنع
وعليّ دين شهرين
من النفقة الشرعية .

(غ. س. شارات شاندرا)

صورة ـ ١

الشمس تشرق
كالقشر الخارجي
ليأسٍ ناريٍ ما

الغانج ينساب فائضاً بالتراتيل

الجذامى يتجمعون على طول المجازات
كشجيراتٍ مقصوعة
سوداء من حروق الصقيع .
شيءٌ قزم ، ملطّخٌ ازرقُ بالرّماد ،
مؤنف بلحية ،
محرّش بشعر متلبّد ،
يتبهنس كقرد . فوق الرأس تشقشق السعادين .
النساء ، منتعشات باغتسالهن في النهر ،
يرمين قطع النقود في خشلات جوز الهند

لكـن لا جشـع يلمـع
في عيـون المشلولـين
في وجـوه العميـان

النّهـر صـوت
في صحراء هـذه الحيـاة البشـرية

يُرفـع شـراع
بلـون البطيـخ الأصفـر
بلـون اللحـم المطعـون
يرفـع الشحاذون عاهاتهـم
كما يرفـع البحّـارة أشـرعتهم

الفانـج يجـري في البـلاد
لا ليخفّف البؤس
بل ليعرضـه .

(كيكي ن٠ دارودالا ، ١٩٣٧ ـ)

امّـي

عمـودك الفقـري يَصِرّ الآن
عبـر انحنـاء جسـمك
جلـدك يحتفظ بالمـاضي
في تجعداتـه
كدثار موميـاء

عينـاك لا تصـدران
النـيران نفسـها
وهما تطلقـان
سهـام حبهمـا

ذكرياتـك تتخبّـط
بـين ابنائـك الآن
تخلطـين بـين الـذي
كـان يبـوّل على سـريره
والابـن الـذي
عضّ ثدييـك
وجعلهمـا خمجـين

عندمـا يسـألك أولادي
اشـياء عـن طفولتـك
تصبـح ابتسـامتك بعيـدة
وغامضـة

الآن كـلّ سـتة اشـهر
تضمينهم الى صـدرك
لتذكّرينـا ان الحـبّ
كان الكلمـة المكتوبـة الوحيـدة
في كتـاب يديـك المقدّس

اظنّ أن شيئاً ما ذوى
في داخلك يا أمي
يوم كسرت
خلخاليك
ونفضت غبار تسلّط
أبي عن جبينك

(كيكي ن. دارووالا)

شاطيء البحر

في بعض الأمسيات أمرّ بسيارتي بجوار المحرقة
وأبدو كأنني اسمع صرير العظام في أفواه
النار الوضيعة ، أو أرى أحياناً الدخان ، في أعمدة ،
يمتدّ ببطء ويرتفع ، كثعابين ، متخماً ،
بطيئاً ، راضياً ، والوجه الوحيد الذّي اتذكره
حينئذٍ هو وجهك ، يا حبيبي ، والكلمات الوحيدة
التي أتذكرها هي عذرك المتكرر ، أعطني وقتاً ، وقتاً اكثر ، وسوف
أتعلّم ان احبّ . كم أودّ ، وأنت راقد
بين ذراعي ، أن استطيع إعطاءك وقتاً ، كم أودّ انّ هذا
الشيء العظيم ، يستطيع حملنا الى عوالمَ تكون الحياة فيها
دائمة الخضرة ، وانت ، في تلك اللحظات ، ترفع
عينيك الحمراوين إليّ وتبتسم ، ربما من حماقة
افكاري . هل أغفرُ ذلك الإسراع وتلك الأيّام
التي انحسرت مثل آثار الأقدام ، والتجاعيد تحت عينيك ، او

هـل اغفـر للحشـود التي تأتي إليـك لتتكلـم ، لتتوسـط ،
لتجـادل ، هل اغفر للأشـخاص المرحـين الضعفـاء الذيـن يرشقونـك
بابتسـامات مزيفـة ويدعونـك الى الشـراب أو يدعـون
الى الشـراب . . . هـؤلاء المدمـرون جميعـاً الذيـن يتركونـك
في الليـل لتنـام مُتلفـاً ، مُنهكـاً ، كشـاطيء بحـرٍ
في السـاعات الخاليـة تحت القمر . . . ؟ لا ادري ما
أفعل غير ذلك ، فأقبّـل عينيـك ، أيهـا الحبيب ، وشفتيك اللتين
تشبهان تويجتين تيبست نهاياتهما ، ووجنتيـك المتقدتـين ،
وعشـب شـعرك الجاف ، وفي السـكون ، احسّ
جـرّ الزّمـن ، أراك تذهـب بعيـداً عنـي
وأشـعر بضيـاع الحـبّ الـذي لم اتلقـه في العمـر مـرة .

(كمالى داس ، ١٩٣٤ ـ)

تعـريـف

إنّنـي لا اعـرف السياسـة ، لكنّنـي اعـرف اسـماء
مـن في السـلطة ، واسـتطيع ترددهـا عـن ظهـر قلـب
كأيّـام الأسـبوع أو اسـماء الشـهور ، مبتدئـة
بنهرو . انا هنديـة ، سـمراء جـداً ، ولـدت في
مالابـار ، أتكلّـم ثـلاث لغـات ، أكتـب
باثنتـين ، واحلـم بواحـدة . قالـوا : لا تكتبـي بالانكليزيـة ،
الانكليزيـة ليسـت لغتـك الأم . لمـاذا لا تتركونّنـي
لشـأني ، أيّهـا النقـاد والأصدقـاء والأقربـاء الزائـرون ،

كلّ منكم ؟ لماذا لا تتركونني أتكلم
أيّة لغة أحب ؟ إن اللغة التي أتكلّمها
تصبح لغتي ، تحريفاتها ومواطن الغرابة فيها
تخصّني وحدي . هي نصف انكليزية ، نصف
هندية ، قد تكون مضحكة ، لكنّها صادقة ،
إنها انسانية بقدر انسانيتي ، الا
ترون ؟ إنّها تعبّر عن افراحي ورغباتي
وآمالي ، وهي مفيدة لي كما النعيب
للغربان أو الزئير للأسود ، إنّها
الكلام الانساني ، كلام العقل الذي
يوجد هنا لا هناك ، عقل يرى ويسمع
ويعي . إنّها ليست الكلام الأصمّ الأعمى
للأشجار في العاصفة أو الغيوم الريح الموسمية او للمطر او
للغمغمات المشوّشة لركام الحطب الجنائزي
المشتعل . كنتُ طفلةً ، وبعدها
قالوا لي إنّي كبرت ، فقد أصبحت طويلة ، واطرافي
تضخمت ، ونبت الشعر في مكان أو مكانين . عندما
طلبت الحب ، غير عارفةً شيئاً آخر
لأطلبه ، جاء بشاب في السادسة عشرة الى
غرفة النوم وأغلق الباب . لم يضربني
ولكنّ جسدي الأنثوي المذكور احسّ انّه مسحوق سحقاً
حطّمني ثقل ثديّ ورحمي . انكمشت

بشكل يرثى له . ثمّ . . . لبست قميصاً
وبنطلون اخي ، وقصّرت شعري ، وتجاهلتُ
انوثتي . قالوا : البسي الساري ، كوني فتاةً ،
كوني زوجةً ، كوني مطرزةً ، كوني طاهيةً ،
كوني مخاصمةً للخدم . انسجمي مع محيطك . وصاح المصنّفون :
اوه ، انتمي ، لا تجلسي على الحيطان أو تنظري خلسةً من خلال نوافذنا
المغطاة بالمخرمات .

كوني ايمي ، أو كوني كمالى . او ، افضل
أيضاً ، كوني ماضا فيكوتي . حان الوقت
لاختيار اسم ودور . لا تلعبي لعبة التظاهر .
لا تنهمكي في لعبة انفصام الشخصية او تكوني
شاذة . لا تبكي بصوت عالٍ محرجٍ عندما
تهجّرين في الحب . . . التقيت رجلاً واحببته .
لا تسمّه بأي اسم ، إنه أيّ رجل
يريد امراة ، كما انا ايّة
امراة تبحث عن الحب . فيه . . . عجلة الأنهار
الجائعة ، وفيّ . . . انتظار المحيطات الذي
لا يكلّ . اسألُ كل شخص ، من أنت ؟
الجواب ، إنه انا . في اي مكان
وفي كل مكان ، ارى الذي يسمّي نفسه
انا ؛ إنه مصرورٌ في هذا العالم بلحكامٍ
كما السيف في غمده . إنها انا التي تشرب وحيدة

الساعة الثانية عشرة في منتصف الليل في فنادق المدن الغريبة ،
إنها انا التي تضحك ، إنها انا التي تمارس الحب
ثم تحسّ بالعار ، إنها انا التي ترقد وهي تموت
وفي الحلق خشخشة . انا خاطئة ،
انا قدّيسة . انا الحبيبة
والمعذورة . ليس عندي افراحٌ ليست افراحَك
ولا آلامٌ ليست آلامَك . انا ايضاً اسمّي نفسي انا .

(كمالى داس)

تغيّر الفصول

في ذلك اليوم الحزيراني
ارتجفت الوقت كلّه
تشاؤم عميق في أحشائي
جعل حلمتي ثديي ترتعشان
(كأنّ الطفل المفطوم منذ زمن
ظمىء ثانية لدرّة حليب)
وشعرت بالإعياء من مشيتي الطويلة الى المطبخ
(كأنني ركضت فراسخ)
الكتب أضجرتني
والكلام ضايقني
وتساءلت إن كنتُ قد أُصبت بشيء . . .
لكن ما حدث شيء
وحلمت في الليل بترحال طويل

وعندما استيقظت كانت السماء لملبّدة
ثمّ أمطرت .

(غوري دشباند ، ١٩٤٢ ـ)

انثى النوع

تريدين أحياناً أن تتحدّثي
عن الحب واليأس
وتكران الأولاد للجميل .
حينئذ لا نفع لرجلٍ أبداً
إنكِ تريدين ساعتها أمّكِ
أو أختك
أو الفتاة التي رافقتك في المدرسة
وحبك الأول
وطفلها الأول ـ فتاة ـ
وطفلك الثاني .
تجلسين معهن وتتكلمين
هي تخيط وأنت تجلسين وتحتسين شراباً
وتتحدثين عن سعر الأرز
وثمن الشاي
وندرة الجبن
إنكما تعرفان كلاكما أنكما تكلمتما
عن الحب واليأس والأولاد ناكري الجميل .

(غوري دشباند)

يشـوونت راو

هـل تبحـث عـن إلـه ؟
إنـني أعرف واحـداً معرفـةً جيـدة .
اسـمه يَشـوونتْ راوْ
وهـو احـد افضـل الآلهـة .
قم بزيارتـه
عندمـا تكون في ججـوري ثانيـة .

طبعـاً هـو إلـه مـن الدرجـة الثانيـة فحسـب
ومكانـه خـارج المعبـد الرئيـس ،
بـل حتـى خـارج السـور البـرّاني .
كأنّـه ينتمـي
الى التجّـار والمجذومـين .

عرفـت آلهـةً
أجمـلَ وجهـاً
او ادقَ زخرفـة .
آلهـةً يضربونـك بقسـوة مـن اجـل مالـك .
آلهـةً يضروبونـك بقسـوة مـن أجـل روحـك .
آلهـةً يجعلونـك تمشـي
على سـرير من الفحـم المشـتعل .
آلهـةً يضعـون طفـلاً في رحـم زوجتـك .
او خنجـراً في بطـن عـدوّك .
آلهـةً يقولـون لـك كيف تحيـا حياتـك ،
وتضاعف مالـك

وتضاعف ثلاث مرات عقاراتك .
آلهة لا يكادون يقدرون على حبس ابتسامة
وانت تزحف ميلاً من أجلهم .
آلهة سوف يسعون لاغراقك
إن لم تشتر لهم تاجاً جديداً
ومع انني متأكد من انهم ينمجدّون جميعاً
فهم في نظري إما متناظرون اكثر مما يجب
وإما متصنعون اكثر مما يجب .

يشوونت راو ،
كتلة بازلت ،
لامعة كأي صندوق بريد ،
بحجم برو تبلّزمَه
او فطيرة ملوكية الحجم من حمّة بركانية
قُذف بها الى الحائط ،
بلا ذراعٍ ، او رجلٍ
او حتى رأسٍ واحد .
يشوونت راو
هو الإله الذي عليك أن تلتقيه .
إن كنت بحاجة الى طرف ،
فسيعيرك يشوونت راو يداً
او يعيدك واقفاً على قدميك .

يشوونت راو
لا يقوم بشيء مدهش .

لا يعدك الأرض
ولا يحجز لك مقعداً في الصاروخ التالي المتّجه إلى السماء .
ولكن إذا كان ثمة عظام مكسورة
فأنت تعرف أنّــه سيجبّرها .
سيجعلك سليماً في بدنــك
ويأمل أن تعتني روحك بنفسها .
إنّــه مجرد مجبّر عظــام .
الشيء الوحيد هو ،
بما أنه لا يملك رؤوساً وأيدٍ وأقداماً
فسوف يفهمك أكثر قليلاً .

(آرون كولتكار ، ١٩٣٢ ـ)

مزاد نعل الفرس

تلك الثّلمة في الصّخر
هي فعلاً رفسة فرس في سفح التلة
حيث صدم حافــر
صدمــاً
كصاعقــة
حينما قفز خندولي
وخلفه السّرج الجانبي للعروس على الفرس
الزرقــاء
عبــر الــوادي
والثــلاثــة
مضوا من هناك مثــل

شـــــرارة
تهرب من صوان .
إلى بيت ينتظر
على السفح الآخر للتلة كأنـه
عرمـة حشيش .

(آرون كولتكار)

النســاء الهنديـات

في هذه القارةِ المشوية مرات ثلاثة
لا تحفر النسّـاء حواجب غاضبة
على الجدران الطينيـة .

إنّهن يجلسن صابرات
كأباريق فارغـة
على فم بئر القريـة
يجدّلن الأمل في كل ضفيرة
من شعرهن الطويل طول المسيسبي
وينظرن نظراً عميقاً في مرآة الماء
من أجل النداوة في عيونهنّ .
بخربشات البروج السماوية على الرمال
يحرسنَ أفخاذهنّ الموشومة
منتظراتٍ عودةَ أزواجهنّ
إلى أن تنحسر الظلال
وتمضي مضيـاً
وراء التـلال .

(شيف ك. كومار ، ١٩٢١ ـ)

محرقة في اديكَمَت ، حيدر اباد

جلجلة الشحاذين التي لا تنقطع
والترانيـم .

تتدحرج جمجمة من فتحة مصرف .
تتأمّل رخمة وهي جاثمة على الجدار
الفهم الإنساني ـ لحم يُقدّم
لألسنة النيران وتقدّم العظام والرقات
لنهر الفانج . ولا فضلات
للأحيـاء .

داخل الرّحبة ثمّة ست مصاطب عارية
مكوّنة من ترابٍ بنيٍّ تحوّل إلى اشهبَ رمادي
عبر قرون من النيران التي تغذّت
بالقرفة والكافور والزبدة .
هنا تملأ الأرض نفسها من جديد
تمحو اسماً لترحّب
بقـادم جديـد .

والآن راس أبي
ينتظر يـدي .
العالم يتفرقع متحولاً إلى نارٍ كبيرة .
والقس يرتّل بصوت أعلى من أجل بخشيش أكبر .

(شيف ك. كومار)

* * *

شعراء معاصرون من الهند

• ترجمة: سعد صائب

١

جندي في الخندق

للشاعر سيتاكانت ماهاپاترا

SITAKANT MAHABATRA

تلقيني
الريح
التي لم تنتق إلا إلى اصوات صبية ،

*

ارض مفتوحة على مساحة مظلمة
تحت سماء صباحية
وتقارب الظلال والمنظر

يلتهب فجـاءة
بقمر ضخم برتقاليّ اللون ..

*

انفجـار أصـمّ
يمزّق الليل البارد الخدِر
ويثقب السماء برصاصة .
بُـكمٌ في صمتي
رفاق يرقـدون
منحوتين في السكينة اللطيفة
او التقطيبة القاسية من ضياء القمر .

*

الم جامد ليس مخيّباً للأمل كثيراً
إلا حين رأيتُ وانا في الخامسة من عمري
ذبابـــــة
تختنق هادئة حتى لتكاد تموت
في شاي ابي الصباحيّ ...

*

لم يزعجني الموت قطّ
إلاّ في عامي السادس
إذ رأيتُ النمـل
أشبه بجذّافين نشطين
يرفع اليختَ المعروض
بأجنحة فراشـة ميّتـة ...

*

الا إن الحيـاة
هي التي تجيء إلى احدنا
تحت سماء لا متكيّفـة
منيرة بقمر مشـوّه
ويحلّ الصبـاح وشيـكاً ...

٢
بَعْـث"

ابتسمـت
ففرست الشَمسُ في قبّـة السماء
كلمات محطّمـة
طيوراً مغرّدة تحلّق
من بين شفتيـكِ
فتمسي نجومـاً
في اوراق القبّة الزرقاء !.

*

لوّحتِ بيديكِ الصغيرتين جداً
فشرعت في الغِناء سمفونيّة
طيور الشمس والقمر التاسعة ..

*

اغلقتِ عينيـكِ
ورحت في رقاد هادىء
خـال مـن خِـدَع
وتموّج حاجباكِ في الحصاد الناضج
فران سلام على قلبينـا !.

*

الا إن خبثنـا ليمقت
الانفجارات التي تنهي الحلم
بعد أن اخذت الشمس مكانها في الصباح
وهبـط النسيم
ونضبت المحيطـات
ونسيت الطيور اغاريدها ...

*

لقد هوت النجوم في الظلمة
كحبّـات البَـرَد
وصلِب مسيـح آخـر ..

*

فياايهـا الاقربـاء المدانـون
إننا لنبحث ثانية عن ابتسامتكم
فحياتنا مظلمة ، خالية من شمس
لأننـا نعلم بأنكم ستعودون
بعد أن تحطّمت كلماتكم
وانكم ستمحون كل الفولاذ والرصاص
وستدعون الصحارى تزهـر
وستنجـو
ابتسامتـكم
من المَقت
والقِـوى
والحماقات !..

* *

١

الالكتـرون

للشاعر سري اوروبندو
SRI AUROBNDO

الالكترون على ايّ من الاشكال والعوالم حَطّ
مقترن بإله على نحو خاص
ومن الطاقة التي لا حدود لها ، تهوي شرارة
عمياء ، غاية في الصغَر ، في منجى من الإله .
إنه شيفا (١) الذي يقَود هذه العربة الناريّة الصغيرة
المتخيّل الوحيد الذي يوجد ويتعذّر احصاؤه
المقنّـع وحدته بأشكال لا تُرى
ومعابد واهية ، في عصر ينحو نحو الابديّة .

*

تقيم الذرّة (٢) والجزئيّة (٣) فوق مسطّحهما المتواري
صرحاً من عزلات غريبـة ،
بلّوراً ونباتاً ، هوامّ وبهائم . امّا الإنسان ،
الإنسان ، فهو الواحد المتجلّي الذي يستحوذ عليها
مُلْجماً تألّق روحه في عيد الغطاس (٤)
بالعِظَم المنجّى من العَصْر .

---

(١) SHIVA احد آلهة المثلّث الهندي ، ينسبون اليه اعمال التدمير والخراب قبل الخلق والتجديد .

(٢) ATOME او الجوهر الفَرْد .

(٣) MOLÉCULE

(٤) ÉPIPHANIE الغطاس في المسيحيّة عيد الظهور الإلهي .

٢
ضمـير كونـي

خبأتُ العالمَ الرحب في أوسع ذاتي
والفضاء والزمن هما رؤى فكري
فأنا إله وشيطان ، ساحر وشبح ،
انا الريح العجلى ، والكوكب الساطع ،
وكل طبيعة تحكي ربيبـاً
يستكين إلى اهتماماتي ،
انا نضاله وراحته الابديّـة ،
فيَّ تسري رعشة العالَم الفرِحـة
فينوء قلبي المتوحّد بملايين الاحزان .

*

لقد علّمتُ الكلَّ التقمّص النفسيَّ (٥) الضيّق
دون أن أستشعر صلتي بأيِّ شيء مما اكونه
وحملتُ في ذاتي نداء الكون
مصعّداً صوب مثواي الأبديّ
متخطّياً بأجنحة لا تقاس بالزمن والحياة
اللذين لم تبد فيهما سوى الاشياء المولودة والتي لم تولد .

---

(٥) IDENTITICATION وتعني في (علم النفس) رغبة لا شعوريّة في التشبّه بشخص آخر ، او استبدال شحنة موضوع مرفوض بموضوع آخر وجد داخل الأنا.

٣
الضيـف

اكتشفتُ في قرارة نفسي الكائن اللامنتهي ؛
مقنّعاً بدماغي ، رائقاً ، هائلاً ،
يلاقي العالَم بنظرة الخالد ،
الإله ـ المتفرّج في مسرح الناس .

*

ليس ثمة عناء ولا الم ينبعان من قلب او جَسَد
يقويان أن يطاءا هذا المعبد الطاهر الأبكم ،
إنه خوف وخَطَر ، كلاب قَدَر ، تحطّم مقودها
وتمزّق شرايينها واجسادها ـ امّا الروح فتمضي في الزمن وهي حرّة .
الا فلتستيقظ ، فإن نار الإله وشهادته فيّ
إنهما في جوهر الروح الخالد ،
المجبول من لهب لا يُسبر غوره ، وهو الضيف القادر على كل شيء
وإن الموت ليدنو ، والقَدَر يستعيد حقوقه ،
منصتاً إلى الضربات التي تهدم البيتَ الفاني
مستقرّاً هادئاً ، غاية في القُدْرة ، منيراً .

٤
إحساس ربّـانيّ

لا ريب في أني لا ابتغي البتّة عناصر ارضيّـة
فكم اتذوّق طعم ثمار الجنّة ونباتها !
لانكَ ابدلتَ حاجات غرائزي
من منتنعَة بشريّة إلى مفاجأة ربّانيّـة .

*

الا إن السمع والبصر ليشبهان الساعة نشوة
وإن عطور الأرض كافة لتتضوّع
بعذوبـة تماثـل بحدّتهـا
عفر خمرة الزهرة العجيبـة .

*

وفي الاعماق حيث تنفذ رعشة في كل ما تلمسـه ،
وحيث النبـع اللا متنـاهي يضمن البقـاء
أحسّ بلمستك ... بنشوتك الابدية
تنسـاب في هـذه الهنيهـة العذبـة .
الا إن الجسـد ليحترق بنـار نشوتكَ المقدّسـة
مهيباً ، محترماً ، نقيـاً ، طاهراً من كل رغبـة .

٥

فـرح الكائـن

(مقطـع)

ليس الكون معادلة رياضية فحسب ، مرصودة لاعداد رابطة تربط بين بعض الافكار التجريدية الذهنية التي تسمى اعداداً ، وبين المبادىء، كيما ينتهي في نهاية المطاف الى الصفر ، او الى وحدة فارغة .

ليس الكون البتة ـ وبكل بساطة ـ عملية فيزيائية (طبيعية) تجسد احدى معادلات القوى ... الكون فَرَح ، إله يعشق ـ هو نفسه ـ دمية طفل ، ويفرم بايقاعات جمة لاتنفذ ، تنبعث من شاعر يشمـل بنشوة طاقته الخاصة في إبداع لا ينتهي !.

*

لو أن الفكرة ، تعانق القوة التي أنجبت العوالم ... تعانق الفَرَح الذي وَلَـد الفكرة ، فهذا يعني أن الإله يحمل في ذاته فَرَحاً لا يُحصى بأن العوالم والاكوان آخذة بالولادة !..

١

للقصيـدة فحسب

للشاعر سوبهاس موكهوپادهياي
SUBHAS MUKHOPADHYAY

ينبغي أن تكتَب القصيـدة
لخير هـذه القصيـدة
فالسماء أشدّ زرقة من اللهب الصاخب بغضب شديد
والعاصفـة الحـائـرة
تهـز أجنحتهـا فـوق اليمّ
كأنهـا ضفـائر الغيـوم المعقودة
التي توشك أن تنحـلّ
وهزيم الرعـد يمـلأ الغـابة
والجـذور تخشى الاهانـة
من أن تمسي منقتلعـة من الارض
والضيـاء ينعكس
ووسط هـذا الضيـاء المتـلألىء
تتمراى العـين الفانيـة
في مرآة الـدم الحمـراء
فلا يُـرى في كل مكـان

سـوى الهـدم والخـراب
وعندئـذ تكتب القصيـدة ...

*

ينبغي أن تكتب القصيـدة
لخـير هـذه القصيـدة
يلصق بعضهم على الجـدران للمستقبل
صـلاة لراحـة الموتى
ثم يقهـر الخوف الموتى
ويتقـدم الموكب
وتنصهر السماوات والرياح في صـدى
اغاني عالم غـد منغم بجمـال سرمـدي
وحب أبـديّ
وعندئـذ تكتَب القصيـدة ؟.

٢
وطنـي

احببت امي اشـد الحب
بيـد اني لم أفـه لهـا بحبي
ولشدّما ادخرتُ دراهم قليـلة
فحملتُ الى البيت ثماراً لهـا
وكنتُ ارنو إلى محياهـا المتـألق
بالدمـوع
ورغـم ذلك لم أشـأ ان اقول لهـا
إنـي احببتهـا !..

*

فيـاوطني ، يا أمـي
انى لي ان أشـرح لك حبـي
المكنـــون ؟
إن الارض التي ربتنـي
تحتفـظ بذكرياتهـا
بـين يـدي
في كل انملة من انامل هاتين اليدين !

*

إن اي شيء المسـه
اجـدك فيـه يا امـي
وإن موسيقـا قلبـي
تعـزف لك !
فيـا امـاه
لـم نعـد نخـاف قط
لأن من اخرجوا مخالبهـم
القاسيـة
ليستولوا على الارض
سينهـزمـون
ويطردون عبـر الحـدود
وسنبنـي حيـواتنـا الخاصـة
دائبـين على صنعهـا
كما نريدها على اكمـل وجـه واتمـه .
ويـا امـاه

إننا لن نخاف البتة
وحسب تدخلاتهم
انها تثير سأمنا ...

*

لقد كلت ايدينا
يا أماه
ونحن صامتون
فلنتكلم عن حبنا لك
وهوانا بك !..

* *

نفحات من الشعر الهندي

عن الألبانية

• ترجمة: عبد اللطيف أرناؤوط

١ - رســـوم

للشاعر : كايلاش . ك. كوهلي

Kailash. C. Kohli

حين يمـوت البطـل
في صفحة معينة من كتاب
يضج الشعر ويصخب
يبدو كقطيع من الوحوش الكاسرة
تنهش مزقة من لحمي
فأشرف على وادي الأسى
وأجرر تيـار نفسي
في سلك معـزول

لأعزل شعوري المكبوت المصطنع
شعوري الغريب الهادف
يقـوم الخائن
في صفحة ثانيـة في كتـاب
بالمساومة الرخيصـة
ليكسب ارضاً جـرداء
وينال مصيره المحتوم
لا اهبه حفنة من عواطفي
يستغلها ليندفع في ميله المرسوم
فأغدو منزوياً مهجوراً
ولا ألبي كل طالب رغبـة
لأن الكتب المغلقـة
لا تنجح في استثارة فؤادي
وعلى عادتـي . .
انسحب في حومـة
من النفور البـارد
اللامتـألق
أما اليـوم
فقد اصبحت هذه العادة
في طي النسيـان
فإما أن يكون الرجل بطلاً
نصف إلـه . .
أو يطرح في ادنى هوة عميقـة

*

٢ ـ المطـــر

للشاعر : كايلاش ٠ ك٠ كوهلي

مرت شهور معـدودة
وأنا ارسم هذا الصيف
صفحة هـذا النسيج
فبدا فوق اللوحـة
كأنه صحراء واسعـة
خلجـان واسعـة
تعرجاتها كذنب الكلب
ووجوه فاقدة الرجـاء
ولا سـواد يظهر
للسحب المتقاطعة
في ايام الصيف الطوال
موعـــود . .
أن يكون لي ظل افيء اليـه
وقطرات من ماء ابلّ ريقي
وحبيبتي تصبح في العراء الموحش
فهل انتظر . .
في مضجعي هـذا
حتى تنفتح السماء
وتهبط الجنـة
على عطشي المتداخل
ويعـود الكنـار
فألتقط قطرات من الماء

لا تروى يأسي القاتل
ولا تمكنني ان احتل الحياة
ولا أملك اليقين الجـازم
من انني انتهيت

*

٣ ـ الانسان المأساوي

للشاعر : كايلاش ٠ ك٠ كوهلي

تلك المـرأة
السائرة على مهـل
تزحف على احشائها
تبدو كأنها صفر لا قيمة لـه
اردت ان اصورهـا
ولكن التي عجزت
عن التقاط صورة جوعها الداخلي
الذي يطل من عينيهـا
عينـان تبصران النجوم
كحفنـة مـن الأرز
جمعتها اكف عابثـة
عينان تبصران القمر المنير
كأنه ورقة من شجرة يابسة
تتطـاول فروعهـا
نحو رصيف السماء المهجور

فصولنـا اليـوم
تتوهج بنـور الفلسفة
لكنـه نـور أحمـر
لونه أقرب الى لون الورد
فصولنا لا تنقاد لصوت مزماري
للحن قصـائدي
ولا تشدها خضرة سنديانى
لا يلذ لهـا الا الممانعـة
اقبلتُ اليها من خلال قصيدي
واعلنتُ عن قدومي بالمجلات
لكنها ظلت مزوَّرة عني
مثل أي مسـافر
ولم تنفع مقدماتي معهـا
كل ما تريـده
كومـة مـن النقـد
تحيـا بـه وتعيش
النقود يسيرة في نظرنا
لكنها طريق الى الحياة الحاليـة
وهي تترقب ما يبعث في دمهـا
الحنـان الذي انصرم
أو الفنـاء المباغت
مثـل حلم لا معقول

*

٤ ـ شخصية دراميـة

للشاعر : كايلاش ٠ ك٠ كوهلي

في دائرة المنصة بالمسرح
تأملت ادوار الممثلين
الحافلة بانحدارات عالم متناقض
حيث الملقن دؤوب الحركة
أمام شخوصه المختارة
من المأساويين
كان عقلي يطوف بين الستائر
ثم ينفذ الى الحجرات
حيث يستعد الممثلون
ولكي احصل على جوهر
نتاجهـم
نظرت متسائلاً :
العالم حولنا بما فيـه
من اخفاق وافتراس
من بدايته حتى نهايتـه
جردت كل العلاقات البشرية
في تلازمها الخالد مع التاريخ
فتبينت ان أدوارنا النهائية
لا بدايـة لهـا
وان لحمنا البشري
هو صانع الأدوار

*

٥ ـ الحرب والموت

للشاعر : كايلاش . ك. كوهلي

حين اخترقت ممرات الحضارة
امست عيناي متلبستين خشونة
من أثر تلك النقوش على الجدران
التي تدل على معاني المجـد
تترنح امام جندي يهوي
كأنه صدى لدم مفقود
الحيرة والشك تساوران عقـلي
واما اجهد ان ابوح بمصير الدموع
دموعنـا المسفوحـة
بضع قطرات متساقطة نديـة
تمتد عليها طرق التاريخ
برغم كل شيء
يسير الزمن مسافرا
فوق سطح دائري مكتوب
جنـود تتبعثـر
وجيـوش تتفسـخ
لصوص تتنازع على ارض ضائعـة
وقـد الف الناس الفنـاء
لينسوا البؤس وقلة الرجـاء
يموتـــون
في طلب حاجات ناقصـة
يغـامرون . . ويشقـون

في حيـاة قاتمـة
بطونهم ، أصبحت مرعبـة
وذاك الذي يتعهد التاريخ
يعبث بـه الوهم
وهو يمر من هذه الخلجان
وحين تصبح مفاهيمنا . . أمامنـا
نتبـلد كالتماثيـل
نخفق في معرفة انفسنـا
في لحظـات الجنـون

*

٦ ـ الـــوردة

للشاعر : كيشاف مالك

كيف تعرفها جيـدا
تلك الـوردة
التي أحببتها من أريجها العطر
وكأنك فاغر الفم
من عبقها الناعم .

*

هلاّ نظرت الى النبتة الرائعة
التي جهدت حتى صاغت لك الجمال
تمثل روحـاً باسمـة

*

في تلك التلافيت . .
نجد الخطوط تلو الخطوط

في الأنامل الحساسة التي تحملها
المتسائلة ابداً عن الحياة والموت

*

يكمن سؤال ملح يحمل في طياته
غايـة الأفكار المعضلة
وحـوار الأبـد . .

*

احببتهـا . .
للحب . . وللنبـل
لمحياها الرائـع
لوفائها الذي لا يتحول

*

انصت الى تجاويفها المتدرجة
المحطمـة . .
فاسمع موسيقا الأبـد
عبر الليالي والأيام التي مرت
تحصدها الفصـول
فتحيـا المحنـة . .
كأنهـا صديقة الآلام

*

وأنت . . خلف وجهك المعروق
تنبت الـورود
وتلبس حلاهـا
فتذبلين . . ! !
بعد أن أنجزت رسالة الحيـاة

*

٧ ـ القمـــــة

للشاعر : كيشاف مالك

ايهـا الرجـل
الى ايـن تمضي بعيـداً
مع حصانك الذي تهـواه
المطهّم بسرج عتيـق

*

تقترب مـن الموت
الذي اصبح ثمرة عصرنا
الا دع حصانك يتطلع الى المجرة
حاملاً معه شرف التاريخ

*

فليصعد متسامقاً يتنسم ريح الصبـا
فوق جبال الالب المنحدرة نحو الجنوب
تمتطيه كما امتطيتها يومـاً
تتزلج فوق ثلوج اللانهـايه
تصنع مجـد الثمانينات
وتصفي في اعماق الأودية السحيقة البيضاء
حيث ينـوح الأرز . .
في صفوفه الواحدة المترامية
كسرب من راقصات الباليـة
تجرى في الحلبة بمرح
وهي تحـلم

وقد اشرعت ايديهـا
في الخفـاء
لطيور البر والبحر
وتلك الظـلال
كأنها تحت ضفاف الأنهـار الوديعـة
محمولة فوق ناقلات
لترتفع الى ذرى الحقول
لن يكون ضريحك في هذه الرمال
حتى تحقق رحلاتـك

*

٨ ـ الأرض

للشاعر : كيشاف مالك

ما اكثر ما يظهر الماضي لعيوننـا
متواشج الصـلات
يهبني زاد الأيام العتيقـة
المقطرة مـن البحـار
ذات الفـكر المرهف
فأحس أن ثمة بقايا من الذات
قبل أن تلد الذات فيّ

*

لا يهمني أن اعلم . .
كيف استبدت بي تلك القوة الخارقة
كيف تجلت في عيني . .

في غمرة الظـلام
أحس بها ولا أقدر على امساكها
لا عصـــا . .
ولا حجـر
ولا متن دابـة
في ضوء بدده الليل اللامتناهي

*

لا شيء الا الظـلام
مع ذواتنـا . .
كأننا نجري لطلب الاستغاثة
اسرار دفينة . . عجيبـة
خلف متناول العلم البشري

*

نفوسنا عوالم فسيحة كالبوادي
نصغي اليهـا . .
مع صفير امنيات الطفولة
وتبدو كأنها الأشباح
المترامية من الظلال . .
كحارس فخـور
يقف على شفـا الزمن
فلا يعرف حدود الموت والحيـاة

*

رباعيات

للشاعرة التاجيكية جولروخسار صفييفا

• ترجمها عن الروسية: نذرالله نزاروف

وَحبَّةٍ اوْقعَتِ الطَّيْرَ في شِبَاكِ قَانِصِ
وخِدْعةٍ عكَّرَتْ صَفْوَةَ عُمْرِ الأوَانِسِ
حتى تُصَبَّ الكُرومُ في الكؤوسِ مُعْتَقاً
كَمِ احتملتْ قَبْلَ اخْتِمَارِها لَطَماتِ رَافِسِ .

تذَكِّرُني الأزْهارُ بفصلِ الذُبُولْ
وما مِنْ نشَاطٍ وَ الاّ يَلِيهِ خُمُولْ
و إذْ يَهْدَمُ العَالَمَ خَرَّابُ القُلُوبْ
فَعَمِّرْتُ قلبي إنْ رَاَيْتَ طُلُولْ .

مَا اسْعَدَني عَيْشاً بِهَذَا الزَّمَنِ
إذْ اسْكَرَنِي حَقّاً شَذَى اليَاسَمَيْنِ
كُلٌ يَتَغَنّى بِهَوَاهُ وَاَنَا
جِئْتُ لِاُغَنّكَ فَقَطْ يَا وَطَنِي

الوطـــن

لست اذكـر متى لاول مرة
لفظت شفتـاي كلمـة .. وطني .
ولست اذكر متى رن في اذني
الشموخ والرحابـة كأغنيـة
بلا متن .

لست اذكر متى لاول مرة
تراقصت شفتـاي بكلمة « وطني »

فلعلي تعلمتهـا وانا رضيعـة
والأم تهـز بساعدها مهـدي .
او تلقنتهـا من تهاليـل اصحابي
وانا صبيـة حديثـة العهـد .

ولعلي تعلمتهـا وانا اخف
الى حقل تتمـاوج فيـه السنابل
او تعلمتهـا وانا اصغـى
لأغـان ترتلهـا الجـداول .

لست اذكر متى لاول مـرة
تحركت شفتـاي بكلمـة « وطنـي »

فلمـاذا لا يعـود الى ذهني
ذلك اليـوم الذي اذكـى
مهجتي بحـرارة حروف بضـع ..

ربمـا رددتهـا على اذني
كل طابوقـة بيتنـا الابوي
كل زهـرة شممتهـا
كل ثمـرة اكلتهـا
وسحابـة سمائنـا القرويـة
ذلك النهـر الفـائر الصخـاب
الذي بـه حقولنـا تروي .

لست اذكر متى لأول مـرة
تلامست شفتـاي بكلمـة « وطني » .

* * *

الجمرتان الهامدتـان

الست تتذكـر نجومـاً
تلألأت يومهـا في الافق البعيـد
دونمـا اهتمـام .

وقـد كانت حرب بين الخير والشر
تدور رحاهـا ،

لكـن الغـرام ..
جـاء بكل تناقضاتـه
وتقلبـاتـه
ليكـون بينـي وبينـك
رسول سـلامْ .

الستَ تتـذكـر
حـين ارتجب الارض
وانفطـر صـدر السمـاء
وسقط الكوكبـان ـ
حبـي وحبـك ـ
جمرتـان همـدت نارهمـا
فلـم يبـقَ منهمـا
الا حطـامْ .

وظللنـا
نقيم علـى بعضنـا الدعـاوى
ونرفـع الى بعضنـا
الاتهـامْ .

وانت تحس بالبـرداء
وبـين ذراعيـك الشمس
وانا يحرقنـي همـود الضرامْ .

* * *

الى روح انديرا غاندي العظيمة
ارفـع هـذه القصيدة

ثـرنس"
(انـديـرا)

الأرض تشهـد .
كانت طفـلة .

لقد كانت طفلة كغيرها من الاطفال بريئة ، جريئة ، عزلاء ، شاطرة. ولم تكن تختلف عن اترابها الا بكثرة حبها للاستطلاع ورقة قلبها وكانت تكبُر نفسها ببعض السنين . وكلما انطلقت تعدو من وراء الفراشات حطت فراشة نظراتها على جانب من سقوف أكواخ من القش يسكنها الفقراء المعدمون ، ولا تنهض منه . وقـد استقبحت اذناها صياح أصحـاب « الركشات (١) » على الدوام وهم يشفون لهم الطريق :

ـ خلي بالك ، هيه افسح الطريق ..

ـ بل انت افسح الطريق !.. وقد رمت بسهم انظارها نحـو اللوردات الذين امتطوا ظهور الناس البسطاء يستحثونهم بالركل نافثـين دخان سجائر حقدهم على المارة . .. كانوا ضيوفا لا يرغب فيهم في هذا البلد المعطاء وكانت الفطرسة قد أعمت أبصارهم عن رؤية أطفال يموتون جوعا والهتهم عن جثث هامدة أو يكاد يفارقها الرمق . وكانت تبغض الركشات لحقارة حرفتها . كانت تقصد المدرسة وقبيضتها ملفوفـة بطرف « الساري (٢) » وقد بدت شابة بلغت رشدها قبل اوانها . لـم

تكن مسكينة ولكن قلبها كانت تثقبه انظار المساكين الذين يصرخ الجوع ملء افواههم . وغدت هي الاخرى جائعة ، جوع العدل والحق .

وان ضاق صدرها وانحبست الدمعة في مآقيها راحت تقبل رسائل ابيها التي بعث بها من السجن لتزيدها روحا وعزيمة . وقد مرت طفولتها في انتظـار هذه الرسائل التي كانت تؤانس مثل هذه الطفلة اليتيمة الأم وتسليهـا في وحشتها .

« ستكونين من اكثر جند الهند اقداما وبسالة (٣) » .

انه صوت الأب الذي يدعو ابنته من السجن الى الهند المتعطشـة للاستقـلال .

الأرض تشهـد .
كانت طفـلة .
لا تذكـر طفولتهـا .

بَـدا الحصنُ الاحمرُ (٤) بلـون الرمـاد
بلون شعـركِ .
وطغـى الفـانج دمعـاً
تجـود بـه الهنـد
يومَ انكرتْ لونَ وجهـكِ .

نـزل الثـلجُ
فجـأة
في ارض لم تألفِ الشتـاء
تـدفـأ حاميـة ،

بَرُدَتْ منها دارْ تدفئُهـا الطمأنينـة
وخَبَتْ نـارُ نفس تَوقدُهـا
ماما الحنـون .

لما اطلق القـاتلُ رصاصتَهُ
في قلبـكِ ،
أطلقهـا في قلبِ « كشمير »
فَسقطتِ ،
والى صدرها ضمتكِ الارضُ بصمت
وسقطتِ ترثينَهـا
الى الابـد .

وسقطتِ ،
وصخرُ الصخورِ بكـاك .
وسقطتِ والعـالم
افقـده النطـقَ فنعـاكِ .
روح المـراةِ جَبـلْ
حتى في عز عَظَمتـهِ
ظل الرجالُ والرجولةُ في ارتبـاك .

وراحت انامِلُ الريح تمسح في لطف
قممَ « هندوكوش (٥) »
ويقـدح الغيـمُ فرطَ الحزنِ
شَرَرَةْ .

وانت ثلوجـاً
غمرتْ ملايـينَ الاعـوام
حَفنـةَ رمادِ امراة كانت
من خـيرِ ابنـاء الهنـدِ البرَرَة .

ومَن كان غايتهـا عـز الشعب
وكرامـةَ الهنـدِ كانت
مسعـاهـا .

ومن عَشقتِ الموتَ لاجلِ الامـة
وقُـدسيةَ التربـةِ ازدانت من مثواهـا
فطـابت ثـراهـا ،
فطـابت ثراهـا !

والزمن يشهـد .
كانت امـاً .

لقد كانت اما انيقة رشيقة القد ، رقيقة القلب ، قوية الروح ، جميلة الهندام . لم تتسع مملكة القلب لآمالها وامنياتها . ففتحت قفص الصدر على مصراعيه لتخرج لكنها أدخلت نفسها الى قفص السجن .

كان ابوهـا يدعى « نهـرو » واستاذهـا « تاكـور » وحكمتهـا « مهابهاراتا (٦) » وحبها الحياة وجرحها الهند . وكانت فرحتها لما تزل بلا اسم . وكانت لحبها واشواقها قوة قد شقت لها منفذا عبر جدران السجن لتصل الى حيث انتظرها بلهفة افراد اسرتها وتغسل غبار الحنين

بقبلات موهومة تطبعها على خدود اولادها النيام وتلقي نظرة اعتذار الى بعلها على هذا البعد الاجباري . وكلما اعادتها الحقيقة المرة الى السجن أسندت ظهرها الى حيطان زنزانتها التي لا زالت تحفظ بصمات قدتركتها أصابع جدها وأبيهـا .

والزمن يشهـد .
والسجن يشهـد .
كانت أمـاً ،
لصرح سعادتها جدران من الفولاذ .

كنت لآمال الشعب المعقـد
ورفرفتْ فوق هاتيكِ الرايات .
وراتِ الهنـدُ في حضرتكِ شمسـاً
طلَعتْ ،
وفي طلعتهـا كل الآيـاتْ .

ورايتِ بـأم العـين
كيف دمـكِ الحـار
يـزْهـرُ فوق المرمر الابيـض
نجمـة قرمزيـةْ .
لقـد اقتـادتكِ الى المـوتِ عزيمتـك .
يا من كُتبَ لهـا الخـلود ،
واغتـالكِ أعـداءُ الهنـدِ
من ضعف وتبعيـة .

والنقط الحمـراء في الشـال الابيض
نجوم السمـاء بهـا يهتـدى .
ومن سيأتون في الهنـد من بعـدكِ
تكونـين لهـم قـدوة
بهـا يقتـدى .

فليـدركـوا أن الوطنيـة
عاطفـة ،
ايمـان ،
وحفـظ الاعـراف والعـادات .

وليـدركوا أن الوطنيـة
عشـق حـام ،
جرح دام ،
صبـر أيوب
وزعامـة في التضحيـة
وتكـرانِ الـذات .

لا رجولة فيمن رفع يده على المراة . ولا رجولة فيمن تلطخت يداه بدماء المراة ، بل انه من احقر مخلوقات الارض ، هذا الذي اطلق النـار على صدرك لا أصل له ولا فصل . وانه لم يزدد بقتلك الا جبنا وحقارة ولم تزدادي انت الا خلودا وعظمة . وان الطلقة التي اصابت قلبك كانوا قد سددوها الى قلب الهند . فجعلت جسمك اللطيف ترسا منيعا يحمي بلادك العظيمـة .

بأرض الهنـد
لا يمكن أن يدفن
من أودى بحيـاتك
حفظـاً لطهـارتهـا
واستئصالا للقتلـة في السند(٧)
واستئصالا للقتلة في السنـد ؟
والخَوَنَـهْ .

بأرض الهنـد
لا يمكن أن يُحرَقَ
في نـارهـا المقـدســة
من بـاعَ دينَـهْ
وعرضَـهْ
من بـاعَ موطنَـهْ
بل أن يموتَ ألفَ موتـة
قاتِلكِ ،
حتى ينال نقمة جميع الازمنـة .

الويـل لمـن
تلطخت لقمتـه بـدم المراة ،
ايامـه الظـلام
وعيشـه الكـربْ .
وتبت يـدا هـذا الذي
بقتلـه الإلهـة الامَ

ابقي في جسم المستقبـل
النـدَبْ
فليكن « ايلور » او « آجانتـا » (٨)
منقلبـاً لـه ،
فبئس المنقلبْ .

يحترق الجثمـان الطاهـر –
جثمـان ابنـة الهنـد البـارة
والنـاسُ حـول النـارِ
حيـارى ،
وقـد مزقت الفاجعـةُ كل الاكبـادْ .
وديـانـة هـذا الشعبِ
نـورٌ ،
وبياضـةُ اللبس عادتهـم
ايـامَ الاـآتمِ والاعيـادْ .
لكـن ...
تلك التي ارضَعَتْ
قاتل أم الأمهـات
مطـلوبٌ منهـا
لبس السـواد طولَ العمـر
خلافـاً للمعتـادْ .

ان أقدس واجبات المرأة الخلق والابداع . ولقد كنت خلاقة ومبدعة في منتهى الحكمة والكمال . ولم تكوني صاحبة مناصب في الدولة والمجتمع فحسب ، وبل كانت لك مراتب ومراكز في قلوب الناس . وقد احبـوك فهلكت . وا اسفاه ، وحتى للحب خطورة .

وهزتني فاجعـةُ الهنـد
ورؤيـة عقـد في الحجر البـارد
من مرجـانْ .
ورميتُ « بسمندر » (٩) نفسي في النـار
أحـرِقُ آهـاتي ،
ودمعـاتي
لئـلا تخونني فَـرْطَ الحـزن
العينـانْ .

وانك في ضمـير النـاس
وساحـات المعـارك
حيث باسمـك يهتف الشهـداء
وفي قلوب الصناديـد الشجعـان .
فصريحك ليس بواحـد ،
بل اضرحـةٌ اقيمت بكل مكـانْ .
فلنغزل من حبـات الدمـوع
طلقـات نـار
ونتعشـق الموت مثلـك ـ
موت الفـرسـانْ .

لقد استأت من الزمن الذي يقبل بان تقتل النساء . وانني لن اتردد بعد اليوم في محاربة من يقدم على مثل هذه الجريمة النكراء . ان الرجولة دين وايمان وقد عهدناك في طليعة الرجال . والمقدم على جريمة القتل جاحد . فلقد كان قاتلك بلا دين ومعتقـد .

ليست للرجولة جنسية أو جنس
فالرجولة شرط من شروط الايمـان ،
بل معتقد ، ناموس وشرف .
والساري الارقش بالـدم
يدعوني للثـأر .
وإن لم أغسلْ بقعـة الذل
عن مرمـر قلبـي
لا يقر لي القـرار ،
ولا يغمض لي الطـرفْ .

ولأن يطوى بسـاط القلـق
وأنهـرُ الدمـع أن تجفْ ـ
تطوعتُ اليـومَ للجنـدية
أحرس حـدود الحب
وارض الحيـاة
لانني جمـعُ اليـد
ولم اعـد زغبـاً يستخفْ (١٠)

العـالم يشهـد .
كانت زعيمـة .

لقد كانت زعيمة عظيمة في غاية التواضع والحلم والفضل . وكانت القلوب قد استأنست ابتسامتها اللطيفة ووجنتيها الهنديتين ونظرتهـا المشعة نورا وحكمة . ولم يعجبها الوضع القائم في العالم بشقيهواستنكرت

لهجة البنادق والمدافع . وشرعت تبني صرحا آخر للعالم يكون حجـر اساسه التفاهم والتكافل ويأتي الصلاح فيه بديلا للسلاح والسلام بديلا للخصام . ثم تراست حركة عدم الانحياز . ولا زال صرح عالمها الثـالث يزداد رسوخا وشموخا . الا ان عيون الاجل وقفت لها بالمرصاد تختلس اليها النظر عبر مداخن القلوب التي قد غطى جدرانها سنـاج الحقـد والكراهية . ولعلها استشعرت بذلك حتى خرجت قبل استشهادهـا باثنى عشرة ساعة تخاطب الشعب قائلة : « اني لا اخاف الموت . فقـد عشت طويلا . واني لسعيدة وفخورة بان حياتي هذه قد كرست كلهـا لخدمة شعبي واذا ما استشهدت في هذا السبيل فلسوف تعطي الهنـد كل قطرة من دمي ايمانا وثقة » .. هكذا قررتِ انتِ ..

كـان بوْدي
ان أعتكف الـدارْ
وانزوي بأمومتي
كمن سبقتني منـذ عهـد حواء
اهدهد اطفـالي الصغـار

كان بـودي
أن يكون كل داء الى طبيبه يحالْ .
ومشاكل الامـم
لا يستطيـع حسمها الا الرجـالْ .
وان كانت المراة من قبل ام التمرد
كفاني التمرد ،
فليتمـرد الرجـال .

كان بـودي
لكن موتك علمني كيف اكون ،
كيف أنزل الضربة القاضية
على راس ثعبـان الغـدر .
فللموت خطر ،
ما دام ذئب الحقـد يتناسل ،
والرصاصة التي أطلقها فيك هذا الحاقد
قد تركت جرحـاً لا يلتئم
في كل صـدر .

ولقاتلك اكثر من رأس
ولحاقـدك اكثـر من نفس .
وذودا عـن حيـاضـك
سأترك طفلي في المهـد
لأكـون محاربـة ـ
انـا ابنتـك ،
شقيقتـك ،
شـريكتـك ـ
وانا في مواجهة اعداء الحرية والنور
على طبل الحرب مثلك ضاربة .

وسأستميت في معركـة الناموس
وبدايتي لأعـداء الحـق
نهـايـة .

ومنديـل راسي
كـادعيتـي
وامنيتـي
دليـل للجنـود ورايـة .

ورغـم انوثتي لست ضعيفة السواعد
كيمـا ارشق بلعنـات الله
أعـداءك
بكل مكـان وزمـان .
فإن الخطر المحتـوم
يهدد كل قاتل نساء متبرقع جبان .

الارض تشهـد .
والزمن يشهـد .
والعـالم يشهـد .

لقد كانت طفلة يسمونها جندية شجاعة .
وامراة استأمها جميع ابناء الهنـد .
وزعيمة أثمرت شجرة حكمتها امناً وطمأنينة .
ولكن لئيماً، انزل خنجر الغدر على رأسها المرفوع .

والهنـد تشهـد .
انهـا والـدة .
انهـا قائـدة .

اجتمعتْ في شخصهـا
رزانـةُ الغـانج
وشموخ هندوكوش ـ
انفس ما تملكـه الهنـد .

الفناهـا هنـدية العينـين
والخدين والخصـلْ .
الوطنيـة كانت بهـا تبتـدى ،
الانسانيـة كانت بهـا تبتهـلْ .

وخاتم الحكـم في اصبعهـا
وفي وجههـا ملامـحُ الغـد
تضيئها اشراقـة الامل .
كانت لنواياها مملكـة يحميه
عساكر سطوتهـا العـزلْ .

ومـا بين الموت والخلـود
خطـوة .
تخطتهـا حالَ سقوطهـا
وتلهب الصدرَ رصاصةُ الاجـلْ
فأبقت كل الهنـد يبكيهـا
جزَعُ اليتـم والثكـلْ .

وروح الشعب في نظرتهـا اتسعت
ونيلوفر طلعتها الفضل والنهـى .

وما كان بالمقدور امومتها لواحـدة
بل انجبتهـا بحـق
الهنـد كلهـا .

* * *

---

١ ـ عربات ذات دولابين تجر على الاقدام .

٢ ـ زي نسائي في الهند .

٣ ـ هذه الكلمات ماخوذة من احدى رسائل (جواهر لال نهرو) الى (انديرا) الشابة . وفيما بعد عرفت هذه الرسائل بعنوان . نظرة الى تاريخ العالم .

٤ ـ نصب (نهرو) لاول مرة علم الهند الحرة فوق هذا الحصن .

٥ ـ اعلى جبل في الهند . وقد اوصت (انديرا) بان ينثر رماد رفاتها فوق قمـة هـذا الجبـل .

٦ ـ كتاب من كتب فلسفة الهند القديمـة .

٧ ـ ولاية هندية .

٨ ـ مفارتان قديمتان في الهنـد .

٩ ـ طائر (ربما دابة) اسطوري يدخل النار فلا تحرقه .

١٠ ـ كثيرا ما تشبه المراة في الشرق بحفنة من الزغب استخفافا بها .

الأوراق المتساقطة ..
وأشعار أخرى

• برودوش داس غوبتا

ترجمتها عن الإنكليزية : منال الجبوري

الشاعر :

ولد الشاعر عام ١٩١٢ ، وتلقى تعليمه في كلكتا ، لوكنو ، ومدراس ، ثم اكمل تخصصه كنحات في اكاديمية الفنون الملكية بلندن ومدرسة غراند شوميير بباريس .

امتهن النحت وعمل مديرا لمعرض الفن الحديث في نيودلهي وقام برحلات عديدة في آسيا واوربا واميركا .

بداية عام ١٩٤٠ اخذ على عاتقه تأسيس حركة طليعية للفن الحديث في الهند .

القصائد التي يضمها ديوان « اوراق متساقطة » كتبت بين اعوام ١٩٥٩ و ١٩٦٧ ، وفي اماكن مختلفة خلال رحلاته .

وللشاعر كتابات نثرية بالانجليزية والبنغالية وغالبا في موضوع اختصاصه الفني « النحت » ، وهو احد اعضاء هيئة تحرير المجلة الفصلية « ليوناردو » الخاصة بالفنون والتي تصدر في باريس ، وله كتابان الاول عن منحوتاته والثاني عن معبد « تيراكوتاس » في البنغال .

الاوراق المتساقطة
FALLEN LEAVES

تساقطت الاوراق يائسة
اوراق الخريف
ربيعيـــة الولادة .
حزمت بأدتار الامـــل
بين السماء والارض .

تساقطت على جياني كولو *
مثل امراة تهاوت في شوارع رومانية
سحرنني بهمسات ناعمـــة
خشيت ان ادرس فوقهـــا .

جيـــاني كولو
انا احبـــك
انا وقعتُ في الحب ،

المصـــدر :

FALLEN LEAVES
AND OTHER POEMS
BY PRODOSH DAS GUPTA ? 1969 Delhi

الديوان :

اشعار غوبتا في هذا الديوان تعطي انطباعا بانه يذهب مذهب الرمزيين في اشعاره ، ويلاحظ ندرة العثور بين كلماته على مؤثرات هندية صميمة ، عدا بعض تلويحات للمبادىء الفلسفية الهندية وبخاصةفي مسالتي الروح والوجود،والتوحد مع ظواهر الكون (المترجمة).

* Giani colo

عبـــير
FRAGRANCE

عبـيرك يعتصـر في يـدي ،
متمهـلا كأغنيـة حب
يعتصر في رحـم الموسيقى ،

ايقاع بطـىء موجـع
مثـل الشـذى .

الموسيقى الجريحـة ذابت
دموعـاً ،
ذابت حتى السلوان ،

فسخه من السماء عبر النافـذه
احتوت بضعة نجوم كي ترى .

... واختفت النجوم في الفجـر
فقط ذاكـرة وانيـه
الذاكـرة الباهتـه
للأنامل الناحطـة ..
وقشور وهم ..
وعينـان ذائبتـان ..
وآهـات عميقـة ،

ابو الهـــول
THE SPHINX

ابو الهــول
يتراءى عبر الخــلود
اسموه عبر الزمــان ، النصر .
الزمان يعبر تراكم الطحالب
تحت المطر والشمس ،
والاحجار تتساقط من الوجــه
والاطراف تترنح
تحت وطــأة الزمن ،

آهات ابي الهول شائهــه
والاحجار المنهارة هي نجيمات الزمن .

* * *

حـرٌ ومقيـــد
BOUND UNBOUND

انطلـق القطـــار
على خطوطـه الفولاذيـة
اللا متناهيـــة .

القاطـرة تصـرخ بـلا أمـل
وصـــدى ايقـاع عجلاتهـا الرتيـب
يبعـث الحـزن
ويصـم الآذان ....

نظـرت عبـر النافـذة الى المـدى
نشـوتي بـلا حـدود
مـع ايقـاع العجـلات تنبض
أحستني حـراً مقيـداً ،

روحـي تبكـي ، شـاخصة الى الحقـول
جسدي يبكي : توّاقاً الى الحقـول

ربـاه !
القطـار خـرج عـن مسـاره
انفـرز جسـدي في الارض
حـرة ظلـت روحـي ..!

في الذكـرى

* IN MEMORIAM

انتهـى ،
كـل شـيء انتهـى ،
لا شـيء يظـل الى الأبـد ،
ابـداً .

الـورده
التـي رقـدت
داخـل وريقاتهـا الأنيقـة

تصحـو
في الصبـاح ،
تبتسـم مـع الشمس
تلهـو مـع النسمة الناعمـة
مـع ارتجافـات البهجـة .

وآنئـذ
مـع اضمـامـة
مـن الكآبـة
في مسـاء منكسـر
تتهـاوى الوريقـات

(*) استخدام التعبير للدلالة على الطقوس الاحتفالية لذكرى الاموات .

تتهـاوى الى الارض
وريقـات بيضـاء شـاحبة
نشـرّت الكفـن ،

وبخـور ذاكـراي ...
حـول الضريـح
يحتـرق .....

عُـرْيُ سمرقنـد الابيض
THE WHITE NUDE OF SAMARKAND

مشينا متمهلين ننحـدر في طريق ضيقـه
والقمـر فوقنـا . ليلـة جليلـه ،
تستحم في اصفرار بارد . كلب ينبـح ...
ونـذل يرفسـه .
الصـراخ وصـل القمـر .
عندئـذٍ ....
موسيقى صاخبـة تنبعث من مذيـاعٍ
عبرت الاشجار ، اسطح المنازل ، نقاط الضوء ،
واتحـدت مـع نبـاح الكلـب
لتشـكل سمفونيـة شـجية .....

● ● ● ●

عـدنا قلقـين نصعـد الطريـق العتيقـة
حلـوّعبـق اشـجار الأرز

وهي تنـاجي الهنـد ، بلـدي ....
اسـرعنا عائديـن ،
آنـذاك في هـداة الليـل استيقظت غصـه ـ
عبق الأرز الحلـو اختلط مع العطـر الأخضر .. عشقي الحبيب ،
ضممت سـريري بالعطـر ونمـت بهـدوء .
وحلمـتُ بزهـرة بيضـاء ـ
بعـريّ سـمرقند الأبيض .

نهايـة الطريـق الميتـه
THE DEAD END OF THE ROAD

نهايـة الطريـق الميتـه
تشـير باتجـاه الأفـق فقـط
أفـق الخـواء ،
أبعـدا مـن الرحيـل .. أبعـد
الحـب والكراهيـة و ..
ذهـول العاطفـة .

جمـال قوس قـزح مرحبـاً
وذائبـاً، آنئـذ في أبخـرة الغرابـة

القمـر اغـوى الانامـل الحساسـة
كأس الخمـر اغـوى الشـفاه العطشى
لكـن في الأسـى
الـروح الضائعـة

عبر تلـة الغمـوض
حيث الحـب موجـود لكنـه غريـب .

الحيـاة غريبـة
الحـب غريـب

كأنـك نهـر
AS IF YOU ARE A RIVER

كأنـك نهـر ..
أنـت نهـر
قـوي ، مضطـرب ،
يجـري متواصـلاً .

وانـا زهـرة
تسـاقطت مـن شـجرة ذابلـة
وتعرقلـت في عنـاق مـع اسـلاب ضفتـك .

أنـت تتدفقـين مـع موسـيقاك
دائمـة مـع ايقاعـك
تتمطـين
بمواجهـة الشمس الفضية المشرقـة
منعكسـة في ملايـين المرايـا

وانـا
أرتـاح هنـا ،

راكـد حتى التعفـن
تحـت الظـل البـارد للشـجرة
في عنـاق الاسـلاب المتجمـد .

زهـرات عديـدة
تتراقص بيأس
مـع ايقـاع تدفقـك
تستحم في سماء الصبـاح النديـه

وانـا
اسـتمر ارنـو
خجـلاً ، جريحـاً
أرتعـد
مـع ارتعاشـه نسـمة هينـة
كمـا لـو
انني تائـه
مـن ضمـه اهديـت اليـك

في يـوم ماطـر
ON A RAINY DAY

قرعـت بابـي
في يـوم ماطـر
مبللـه ، شـعثه
داعـب المطـر ملامحـك
واحتـواك بليونـة

حلمات ثدياك متوترتين
استدارة صدرك
الثدي انتصب من وخزات المطر
كنت ترتجفين ....

* * *

مرة اخرى ، المطر في الخارج
سوط الاشجار ، قمم المنازل ،
في موجات ريح عاويه
كنت ترتجفين من البرد برعب
مثل شجرة فتيه
بذراعين حنونتين .
ورموشك السخيه
حملت لؤلؤ المطر .

ستارة المطر الاغمى
شكلت سديماً بيني
وبين سور السينما الكبير عبر الشارع .

رايتك تمضين
أمام اوتاد السور الزرقاء والحمراء
مثل لوحة
وقعت في شرك المطر

المطر اخترق دماغي
سوط ذاكرتي
رايتك مرتجفة عند السور .

همسات الصمت

SILENCE WHISPERS

همسات الصمت في ادنيّ
تأوهات موسيقى الماضي
مثل ريح تصفر في المزامير
نغمة وفاء شجيه

اتأمل ،احاول التوقف
عبر ستار الماضي
وادرك الواقع
الماضي في الحاضر
لكنني أحار
اذ لا يمكن أن تكون حقيقة

تتناثر الذاكرة
ضالة من مكان لآخر
تستكين هنا وهناك
لأن سراج الليل ينير المحراب

عينان زجاجيتان بانت فجأة
بريئتان ، عاجزتان ، ومتعبتان
مع لمسة من ميتة بارده
والجسد يتمدد ساكناً باستسلام .

صمت الموت
طمأنينة الهمس
مات الصمت ...

قصص ...

نرايون غونهونبهايي

عن الروسية - ترجمة: شوكت يوسف

قصّتان هنديّتان

حارسة الأحبّة

• ترجمة: د. ابراهيم يحيى الشهابي

أمريتسار أصبحت خلفنا

عن الروسية

• ترجمة: أكرم سليمان

نيلا .. مُعلِّمة المدرسة

غورا فاريش ماها باترا

عن الانكليزية

• ترجمة: د. أحمد زياد محبك

الخيانة

سوجاثا بالاسوبرامانيام

• ترجمة: سعدي أحمد داود

نرايون غونهونبهاي

عن الروسية - ترجمة: شوكت يوسف

نرايون غونهوبدهاي

نرايون غونهوبدهاي (١٩١٨ - ١٩٧٣) واحد من اعظم الكتاب البنغاليين من الجيل الثاني . مؤلف العديد من مجموعات القصص والروايات - « يوم الحشر » ، « الاستيطان » ، « الطابق الاول » ، وغيرها . قصته « اغنيات جديدة » تحكي عن الاضطرابات التي قامت في شرق البنغال بمناسبة مطالبة السكان الاعتراف باللغة البنغالية لغة رسمية في هذا القسم من الباكستان (بعد تقسيم الهند الى دولتين في عام ١٩٤٧) صار شرق البنغال جزءاً من دولة الباكستان .

اغنيـــات جـديـدة

رجع (راي ـ موشاي) (*) من السوق مستاء وغاضبا : فلم تتح له ، رغم ما بذله من جهده ، فرصة شراء مقدار من الحشيش . يسود المدينة اليوم اضراب عام شامل . في مثل هذا اليوم لا يقدم تاجر على نقل بضاعة من السوق ، لا تفتح اكشاك بيع الدخان ، حتى الافران وحوانيت بيع المواد الغذائية ـ التي ظلت الى عهد قريب لا تغلق ابوابها في احرج الظروف ـ شملها الاضراب .

تسود المدينة عطالة تامة . يستمر الاضراب حتى الساعة الرابعة بعد الظهر . كان راي ـ موشاي في حالة قلق وتوتر بدون حشيش ، فعمد الى السير هرولة في الشارع عسى يجد لكربه متنفسا . عندمـا خفت تدريجيا حدة ازمته وغدا بمقدوره تقويم ما يجري حوله على نحو سليم بدا له كل شيء غير معقول .

كان راي في حوالي الستين من العمر . كم شهد في حياته من تجارب واحداث تذكر كيف قدم الى هذه المدينة البنغالية الشرقية قبل بضعة عقود من السنين (شورين بندوجي) (**) . اثارت خطبة اللاهبة في ذلك الحين حماسة الشعب ، فقامت اضطرابات ومظاهرات عاصفة . لن ينسـى (راي) ابـدا كيف هاجمت قوات الشـرطة جماهير الناس بالهراوات والسياط .

(*) موشـاي : صيغة للمخاطبة عند الهندوس تلحق بالاسم عادة وتعني « سيد » .

(**) شورين بندوجي : خطيب بنغالي لامع وشخصية اجتماعية معروفة . احد قادة الحركة المعادية للتقسيم الاول للبنغال الذي قامت به الادارة الاستعمارية الانكليزية عام ١٩٠٥ عاش في الفترة بين ١٨٣٨ ـ ١٩٢٥ .

انطلقت واحـدة إثـر اخرى انتفاضـات لحركـة (سفاديشي) (*) محطمة كل ما يعترض سبيلها . شهدت قاعة (اشينكومار روتو) (**) في ذلك الحين مناقشات ومناظرات حامية الوطيس . تصاعدت موجـة الغليان الشعبي واشـتد اوار الحركة الوطنية حتى كـاد لهيبها يطال السموات . ما كان باستطاعة احد تقدير حجم المد الذي ستبلغه الاحداث. وفي كلكوتا بلغ الامر حد المذبحة الشاملة ـ سالت دماء غزيرة جرفت معها الحصى .

حمل عام سبعة واربعين وتسعماية والف معـه مصيبة كبرى : قسموا البنغال الى قسمين . في البداية لم يقلق راي ـ موشاي كثيرا بوجه عام لمسألة تقسيم الوطن . فهو انسان بسيط ، مواطن عادي لا يمارس السياسة وشؤونها . قال لنفسه ـ ما الفرق عندي سواء كان اسم البلاد الهند أم الباكستان . لست (زاميندار) (***) ولا موظفا في الدولة . فلمَ القلق والخوف ؟ شخصيا لن افقد شيئا ، المهم ان يبقى زورقي سليما وحركة المسافرين قائمة . هل من فرق سواء كان المسافر هندوسيا . مسلما أم مسيحيا ، والنقـود تبقى نقـودا سواء رصعت بالنقوش العربية أو بالاحرف الانكليزية . اعرف جيدا امرا واحدا مؤكدا وهو ان في (الروسية) ست عشرة (آنة) ، وفيما عدا ذلك لا شيء يهمني على الاطلاق .

(*) سفاديشي : حركة دعت الى تشجيع الصناعة الوطنية الهندية . تحت شـعار (سفاديشي) قامت مقاطعة شاملة للبضائع الانكليزية .

(**) اشينكومار دوتو : شخصية سياسية معروفة من شـرق البنغال ، احـد المناهضين البارزين للتقسيم الاول للبنغـال .

(***) زاميندار : مـلاك او اقطـاعي .

لكن لم يكن امام راي مفر من تأثير الاحداث الجارية . فقد شهدت قرى مادوباشا ، لاكوتيا ، هجلة مذابح فظيعة . وصلت اخبار من هناك جمد ، لشدة وقعها ، الدم في العروق . إثر ذلك لم يجرؤ راي ـ موشاي على الخروج الى الشارع حتى لشراء الحشيش الذي لا غنى له عنه . توقف زورقـه عن الحركة شـهرا كاملا . خاف ان يظهر انتمـاءه الى الهندوسية فانقطع عن اداء فريضة الصلاة اليومية .

في نهاية الامر اصر كثيرون من اهل المدينة على عدم مغادرة بيوتهم ومناطق سكناهم مهما لحق بهم من اذى ، لكن فيما بعد غدا الموقف حرجا وخطرا للغاية مما اضطر الناس الى ترك كل شيء والهرب بواسطة البواخر والزوارق السريعة للخلاص وانقاذ الذات . وقع راي ـ موشاي في حيرة . لم يدر ما يفعله . لكن قرر اخيرا الصمود وعدم المغادرة . فكيف يمكنه فراق مدينته الحبيبة والنهر الذي يعرف كل زاوية ومنعطف فيه والذي طالما اصطاد فيه سمك (الأيلش) ـ طعام البنغاليين المفضل ؟

حصل راي على تعليم هندوسي كلاسيكي . فقبل اربعين عاما قدّم بنجاح امتحانات التخرج وحصل على براءة في علوم اللغة السنسكريتية وعين بعد ذلك معلم مدرسة ، لكنه لم يستقر طويلا في هذه المهنة . فكان من بين تلاميذه نجل امين سر ادارة التعليم المدرسي وكان يتعاطى التدخين علنا امام اعين الجميع ولم يتجرأ احد ، بمن في ذلك مدير المدرسة ، على زجره ، تحمل راي هذا الوضع الشاذ اسبوعا ثم آخر ، لكن نفذ صبره في النهاية وضرب الصبي . وفي اليوم نفسه صدر امر بتسريح المعلم الشاب من التعليـم .

على هذا النحو ، وفي تلك الفترة المبكرة ، انتهت حيـاة التعليـم بالنسبة لراي . لم يعد يتذكر كيف ولماذا اقتنى زورقا لنقل المسافرين . لكن ها قد مضت اربعة عقود من السنين ، بأفراحها واتراحها مرتبطـة بهذه المهنة . خلال هـذه الاعوام الطويلة نقل مالا يعد ولا يحصى مـن الناس . كان بين ركاب زورقه رجال دين مهمون ، محامون مشهورين ، موظفون كبار ، فلاحون بسطاء وحرفيون صغار وغيرهم وصدف ان نقل اشخاصا غامضين اشباه مجرمين كان يودع مجموعـة ركاب ويستقبل اخرى ، يغادر مرسى ويحل في آخر . هكذا كانت حياة صاحب الزورق حركة دائمة . امر واحد فقط بقي على حاله دونما تغيير هو دفع الاجرة من قبل المسافرين لقاء الركوب . وبخصوص النقود كان عليه ان يبقى دوما حذرا ويقظا لا سيما مع السادة ذوي المقامات الرفعية ، فهم بوجه خاص ، من يحمل غالبا النقود المزورة .

خلال عشرات السنين تعود (راي) على عمله ، الف حياته يقود الزورق وينقل الركاب عبر النهر . كانت شبكة قنوات النهر وروافده بمثابة منظومة شرايينيه وأوردته وكان الزورق حياته وروحه . في الزورق ـ فيه وحده ـ سعادة وتعاسة العجوز ، نجاحه وفشله ، ولم يكن ليهتم بأي شيء في العالم اطلاقا سواه . فكيف يتركه ، كيف يفارقه ؟ كيف يذهب الى الهند الى تلك البقـاع التي تلهب ارضها حرارة الشمس المحرقـة (بخصوص هذا الامر سمع راي ـ موشاي من اناس يثق بآرائهم) . ماذا سيعمل هناك مادام ليس ثمة سواقي ومسايل ماء مظللة بأشجار ومكسوة الجانبين بالاعشاب الطويلة النامية ، ومن غير الممكن في أي وقت من السنة ، قطف الثمار المـدلاة من الاشجار او اصطيـاد السرطانات والضفادع في زوايا النهر وبين احجاره . . .

سيكون ، في هذه الصحراء ، التي طالما سمع عنها ، تماما كسمكة انتشلت من الماء والقي بها على الضفة . وهكذا ، وبعد اخذ ورد وطول تردد ، قرر راي ــ موشاي البقاء في المدينة . وحسنا فعل . فابنـه الوحيد غادر المدينة قبل خمسة عشر عاما ، ولم يسمع عنه منذ ذلـك الحين اي خبر . يحسبه الآن في عداد الاموات . اما عجوزه شبه الكفيفة (على عينيها الاثنتين غشاوة) فلن تكون باصرتها في الهند احسن حالا مما هي عليه هنا في الباكستان .

مع مرور الزمن هدات الاصطرابات واستانفت الحيـاة سيرهـا المعتاد . لكن في هذا اليوم بالذات تشهد المدينة حالة غير مألوفة . يسود اضراب شامل . في السابق كان المسلمون يستمرون في ممارسة نشاطهم التجاري حتى في اسوأ الظروف ، أما اليوم فكانوا السباقين في اغـلاق حوانيتهم ومتاجرهم .

ومن الطريف النظـر في دواعي بروز كل هـذه القلاقل ! يطالب المتمردون بأن تعلن البنغالية لغة حكومية . عبر راي ــ موشاي البازار الجديد وخرج نحو ضفة النهر . فيما مضى كان الهندوس يحرقون هنا موتاهم . أما الآن فتقوم هنا انقاض سوداء وحسب لهيكل سابق طالما شـهد طقوسـا دينية معتبرة . غير بعيد من المكـان قام مربط زورق راي ــ موشاي .

لا يتحرك الزورق الا قبيل المساء مع حلول المد ، اما قبل ذلـك فيكون لزاماً على راي أن يلبث منتظرا . عليه قبل الانطلاق ان يتناول طعامه ، لكن لا حاجة الآن للعجلة. تسمع فجأة صيحات قوية : « البنغالية لغتنـا ! البنغالية لغتنا ! عاشت اللغة البنغالية ! » .

نظر راي ـ موشاي الى تلك الجهة التي صدرت عنها الاصوات . كانت مسيرة كبرى تنطلق قرب مبنى الكلية العلمية ، « نطالب باعلان البنغالية لغة حكومية ! عاشت اللغة البنغالية » .

نظر راي ـ موشاي بدهشة الى المسيرة الكبرى . دار راسه ، لم يعد يفهم ما يجري . من يرفع هذه الشعارات ؟ حدق العجوز جيدا بالمتظاهرين . أراد معرفة ما اذا كان بينهم هندوسي واحد ، هل كان بالامكان ان يحصل شبه ذلك قبل عامين ؟

كان عند راي نقطة ضعف واحدة : احب دوما ان يردد ، عندما تسنح له فرصة الحديث ، انه تعلم في (كوتاليبارا) السنسكريتية ويحمل شهادة اهلية تعليم هذه اللغة . وعندها كثيرا ما كان يخاطبه احد الركاب :

ـ انشدنا بيتا من الشعر يا راي ـ موشاي .

وعندها لم يكن يدع مجالا لالحاح زائد ، فسرعان ما يرسل صوته صافيا في هداة الليل فوق صفحة الماء الراكد . وقد يصعب ايقافه خصوصا اذا كان مقدار الحشيش المتناول وفيرا وثمة بين الركاب من يقدر ويتذوق الشعر السنسكريتي .

بيد أن بعضهم قاطعة :

ـ الاناشيد الدينية تضفي الملل ، هات شيئا اكثر مرحا يارای ـ موشاي . فليكن ذلك ! اي شعر لم ينظم بالسنسكريتية ! واسرع راي ـ موشاي ينشد ابياتا من (آمارو ـ ساتاكا) (*) .

(*) آمارو ـ ساتكا : قصيدة مطولة ذات مضمون حسي مثير ينسبها بعضهم الى راجا امارو بعض آخر الى الفيلسوف شانكار .

صاح الركاب :

ـ غير مفهوم ياراي ـ موشاي . اوضح لنا بالبنغالية .

لاباس في ذلك مادمتم تصرون . ما أن نطق ببضع عبارات حتى اغلق بعضهم اذنيه براحة اليد خجلا وانفجر بعض آخر بضحك تردد قويا في سكون الليل . ذات مرة وفي ليلة قمراء بدأ راي ـ موشاي ، كعادته ، وكان قد تناول حاجته من الحشيش ، يغني نشيدا سنسكريتيا . كان بين الركاب مصادفة شيخ مسلم تدخل على الفور وقطع عليه غناءه :

ـ تغيرت الظروف ياراي ـ موشاي . الا تفهم ! اذا كنت لا تعرف شعراً بالأردو او الفارسية فمن الافضل ان تسكت .

وسكت راي . بعد هذه الحادثة لم يجرؤ على الغناء لأسابيع عديدة . ومن يجرؤ في ظل الاوضاع الراهنة ان يطلب منه غناء بالسنسكريتية ؟ الحقيقة حقيقة والزمن تغير .

كان لدى (رايْ) صديق ـ شيخ مسلم يدرّس اللغة في المدرسة الابتدائية الاسلامية . ذهب العجوز اليه ليفضي بما في نفسه .

اجـابه الشيخ :

ـ ما زال عندنا مع الاسف متعصبون من هذا النوع . لكن هل يجوز ان تتشاءم هكذا بسبب ذلك ؟

ـ لست متشائما . لكن سيكون علي ان اتكيف مع التغيرات الجديدة ـ اي ان اتعلم في ارذل العمر اللغة الفارسية والاردو . فلا اقدر يا صديقي على الصمت طوال رحلة الزورق .

لم يكن ثمة حل آخر . بدأ الشيخ يلقن صديقه بضعة أبيات من الشعر وجد راي صعوبة غير عادية في حفظها ـ لغة غريبة ، لفظ معقد غير مألوف . فكان ينشد كما لو انه يغني بالسنسكريتية .

استمر الزورق في رحلاته المعتادة . كان خط السير معروفا ومألوفا على مدى سنوات . رغم ذلك كان ينتاب راي الرعب احيانا عندما يصل الزورق في الليل البهيم الى منحـدر مظلم مظلل بالشجيرات والاعشاب الطويلة النامية على جانبي النهر فيشعر بحاجة ملحة لأن يشق صمت الليل وظلامه بأغنية يستقيظ معها النائمون والغافلون من الركاب . صار ذلك عنده على مدى اربعـة عقود من السنين من قبيل العادة . فها هو يقطع الصمت المطبق بهذا الشعر الذي اثار دهشة ركابه شبه النائمين : « كادري غول وبيول ـ بيول بداناد . . » (*) .

في البداية اعجب الركاب بغناء راي ـ موشاي من باب الطرافة ، لكن فيما بعد ضجروا وراحوا ينادون صاحب الزورق مازحين « الشيخ راي » ، حتى ان احدهم قال له بين الجد والهزل : « ها أنتَ تنشـد بالفارسية ياراي ـ موشاي ، ما الذي يمنعك من اعتناق الدين الاسلامي ؟

في بداية الامر كانت مثل هذه الاحاديث تثير استياء راي ، لكن تعود الآن على مثل ذلك . في السابق كان ينشد « رانجي » الشهيرة ، اما الآن فيغني بحرية ويسر بالأردو المقطوعة الزجلية التي تبدأ : « انسانوكي لي آج انسان تشا خي . . . » (**) . راي ليس فتى من السهل اقناعه

(*) عصفور الدوري وحده قادر على تقييم جمال الزهرة .

(**) الانسان ، اليوم ، بحاجة لاخيه الانسان .

ببضع كلمات . انه رجل وقور اشيب غزير التجربة ، لا يستطيع تغيير قناعاته ببساطة . يفهم ان كل ما في الحياة يتطور حسب قوانين اكيدة . وهل بمقدور راي ـ موشاي ان يقف في وجهها ؟ يجب ان يكون لدى الانسان من رجاحة العقل وسعة الصدر ما يمكنه من التأقلم مع المتغيرات التي امتلكت حتى الوجود . في الماضي كنا نفضل الانكليزية على السنسكريتية ، تماماً كما صار علينا الآن أن نهتم ، بالدرجة الاولى ، بالاردو والفارسية . وماذا في الامر ، في الحياة تموت وتتلاشى اشياء باستمرار ثم تبعث من جديد ، فاذا كان قد حل زمن اغان جديدة فلماذا يرفضها راي ـ موشاي ؟

لكن مع ذلك ماذا يعنون بهتافهم « عاشت اللغة البغالية » .

سحب راي ـ موشاي من جدار المعبد الهندوسي المتهدم حجرة وجلس عليها . اللغة البغالية ! من فكر فيها ومتى ؟ من يهتم بها الآن ولماذا ! قبل زمن حاول راي ـ موشاي قراءة نصوص بعض المؤلفين المسلمين ، لكنه لم يحصد سوى الدهشة . كانت الحروف على ما يبدو بالبنغالية ، لكنه لم يفهم شيئا مما هو مكتوب .

بينما كان راي ـ موشاي على هذه الحال اقترب منه (كيدار كهوش) في طريق عودته من كيناي :

ـ كيف الحال ياراي ـ موشاي ؟ هل زورقك مضرب عن العمل أيضا؟

ينطلق زورقي مع حلول الظلام . هل سينتهي الاضراب في الساعة الرابعة ؟

ـ من يدري ! الوضع خطير ...

ـ وماذا يجري فعلا ؟

تناول كيدار حجرة كذلك وجلس عليها بجانب صديقه :

ـ وصلت للتو اخبار سيئة جدا من (داكا). اطلاق نار في الشوارع.

تغيرت سحنة راي ـ موشاي :

ـ اطلاق نار ؟

ومن جديد كما حصل في هجلا ، لاكهوتا ، مدهوب باشا فقد الناس هناك وجههم الانساني وهاجم بعضهم الآخر تماما كالحيوانات المتوحشة . الا يمكن ان ينشب قتال هنا فجأة ؟ ليس مصادفة ان لمعت في سماء المدينة نيران الحرائق .

سأل راي ـ موشاي ثانية بلهفة :

ـ هل سينشب قتال جديد ؟ هل ستعود المذابح ؟

ـ طبعا لا . لن يحصل مثل ذلك . في هذه المرة البوليس هو الذي بدأ باطلاق النـــار .

ـ على من اطلقوا النار ؟ على الهندوس ؟

ـ لا ، على المسلمين . وهنا لب المسألة .

البوليس يطلق النار على المسلمين ؟ ونظر راى ـ موشاى فاغرا فاه كالمشدوه الى محدثه . وكيف لراى ـ موشاى ـ ان يتابع ويدرك كل تلك التغيرات الجارية في الحياة المسرعة كقطار سائر بأقصى سرعة .

هل يعقل ان تقوم الشرطة في الباكستان بقتل المسلمين ؟ رفض راى ـ موشاى تصديق ذلك .

ـ الا يمكـن ان تكون اسلحـة البوليس موجهة ضـد اللصوص والمشاغبين ؟

ـ ابدا بل ضد الطلبة والمـارة .

استمر راى ـ موشاى ينظر بدهشة الى كيداركهوش . يطلقون النار على الطلبة . هؤلاء هم شباب البلاد ، قوتها الضاربة ، امل المستقبل بفضلهم وقفت دولة الباكستان على قدميها . رآهم راى ـ موشاى اكثر من مرة في المناسبات الوطنية يزرعون الشوارع والميادين بخطواتهم الواثقة حاملين علم البلاد رافعين رؤوسهم عاليا .

تنهد كيداركهوش بعمق قائلا :

ـ لا افهم ما يجري اطلاقا . في الماضي كان اسم متجري « سفاراج بهاندار » ثم تحول الى « باكستان ستورز » ولا يدري احد الآن مـاذا سيكون اسمه قريبا

ما زال راي ـ موشاي جالسا دون حراك قرب الجدار المتهـدم يخيل له الآن ان مسيرة اخرى تقترب ، او انها تلك الجماعة نفسها عادت الى المكان السابق بعد ان طافت المدينة .

وصلت اليه اصداء هتافات غاضبة :

ـ اوقفوا القمع البوليسي ! عاشت اللغة البنغالية !

اثر سماعه هذه الاصوات نهض كيداركهوش واقفا . قال وقـد ارعبته حشود المتظاهرين التي تعبر شوارع المدينة :

ـ يجب ان اعرج الآن على متجري . صحيح اني اغلقته ، لكـن يجدر الآن ان اتأكد من حسن اغلاقه واحكامه اكثر . فقد بدا فجأة مسلسل الشغب والنهب .

بقي راي ـ موشاي وحيدا في هذا المكان المقفر . كانت اشجار قليلة تلقي ظلالا داكنة على الارض الرطبة . نظر الى الجدار المتهـدم واطـلال

المعبد الهندوسي الاخرى محاولا قراءة بقايا الكتابات المنقوشة ، فلم يتبين سوى رمز « OM » * المصور بشكل بارز . عدا ذلك بداله كل شيء غارقا في سديم كما لو ان غشاوة غطت بصره . في تلك الدقيقة تصور فجأة خيالاته اشخاص تبرز فوق انقاض المكان مصوبة اليه نظرات حادة كحراب الرماح . وعلى قمة المعبد احد اتباع اشينكوماردتو الاسطوريين الـذي بدا ، مذ كان فتى ، يخدم وطنه وقضى في سبيله عشرين عاما كاملة خلف قضبان السجن . تصوره راي عابسا ينظر اليه ويسأله بصوت أجش . ماذا يجري يا راي ــ موشاي ؟ ماذا يعني كل ذلك ؟

لم يجد راي ــ موشاي جوابا . عاش ورأى بأم عينه كيف سقط مضرجا بدمه (تشترنجون كوهو) ، كان شاهد عيان عديد من الاضرابات والمصادمات والمذابح ، سمع اغاني واناشيد انصار (سفاديشي) . لماذا لم يقدر الجيل اللاحق على الصمود دفاعا عن الوطن ؟ الم يتعلم البنغاليون حب لغتهم واراقة الدماء في سبيلها الا بعد ان قسمت البلاد الى شطرين؟ اين كان قبلا هؤلاء الذين يثيرون الشعب للدفاع عن اللغة الوطنية وليس للنضال من اجل الخبز ؟ لماذا لم يلبوا نداء الوطن قبل الآن ومن المذنب في ذلك ؟

اصابته قشعريرة . يسمع الآن رجع صدى هدير المتظاهرين بعيدا بينما يجلس هنا على هـذا الطلل الهندوسي يسترجـع اخيلة المـاضي شبه حائـر .

تلفت العجوز ضجرا فيما حوله . كانت الطريق المتفرعة عن البازار الجديد خاوية خالية من الانس ، ارتفع فقط عمود غبار اثارته زوبعـة

(*) رمز الجوهر الإلهي الاعلى .

عابرة ، على الجانب الايمن من شارع (روهسبتور) ، وحيث كان ثمـة موقف ضخم لعربات النقل الصغيرة ، تنطرح عربة معطلة ويطبق على المكان صمت وهدوء لا يحصل الا في اواخر الليل

شعر بخوف اضطره للوقوف على قدميه . احس بدوار وصـداع في جانبي راسه من الامام . منذ الصباح لم يدخن ما يعادل قلامة ظفر من الحشيش ، لكن الكل الذي يلف كيانه الآن اقوى من حالة السكر المألوفة. رغب العجوز في العودة سريعا الى زورقه ، فهناك اكثر امنا واطمئنانا .

كان العاملون على الزوارق النهرية يعودون من المدينة ويفضي كـل منهم بخبر أرهب من الآخر :

ـ في (داكا) يقتلون الناس بدُون سبب .

ـ في المدينة قمعوا مظاهرة ضخمة . والقوا القبض على كثيرين ، من يعرف الام تقود هذه الاحداث ومتى تنتهي ..

سمع راي ـ موشاي كل ذلك دون ان يشارك في الحديث . كانت لديه رغبة واحدة : الهرب من هنا وبسرعة . فالمدينة اشبه ببرميل بارود على وشك الانفجار في اية لحظة ، عندها لن يبقى اثر لزورقه .

قال احد المجدفـين :

ـ سفلة ، مجرمون

هذا اليوم شبيه بأيام المذبحة الرهيبة تلك حينما تهدد الخطر جميع الناس ، كانت اية حركة صغيرة كافية لاثارة الهلع في قلوب المبشر .

صرخ احدهم بأعلى صوته :

ـ انتظروا سنصفي حسابنا معكم !

غطى راى ـ موشاى اذنيه براحتي يديه . هل يعقل ان تبدأ مجزرة جديدة ؟ اصحيح انهم يهدمون البيوت في المدينة من جديد ؟ ماذا يطفو على صفحة النهر ـ كلب ميت أم جثة انسان ؟

في الزوارق والقوارب المجاورة يتجادل الناس بحماسة ونزق. تتردد الكلمات والعبارات الحادة . لكن راي ـ موشاي كالاصم ازاء كل مايجري. كل ما يهمه الخروج من المدينة وبأقصى سرعة ، الابتعاد عن هذا البركان. وما زال مهدود القوى ، ثقيل الجفنين ويحس راسه كطبل اجوف .

ـ انهض يا رجل كفاك نوما !

انتفض راي ـ موشاي . حل الظلام ، وحان وقت انطلاق رحلة الزورق .

ـ فتح الكشك . اذهب وكل شيئا ! قريبا سننطلق .

بصعوبة فتح عينيه العكرتين . حضر المجدفون جميعا ، وكل بدوره الآن يطلب من العجوز ان يسرع .

فرك راي ـ موشاي عينيه :

ـ ماذا في المدينة ؟

ـ الوضع سيء وخطر ، اذهب وكل شيئا قبل بدء الرحلة .

قطب العجوز جبينـه :

ـ لن اذهب الى اي مكان . لدي بعض الارز المطبوخ ، ساكتفي به، والآن . . هل فتحت اكشاك بيع السجائر ؟

اجاب احدهم والابتسامة تعلو وجهه :

ـ كلها حكومية .. واصحابها مضربون اليوم طبعا .

اخذ راي ـ موشاي راسه المصدوع بين يديه . ينتظره ليل طويل مرهق . إلا مَ ينتهي ؟ لا احد يدري . بقي نهبا لافكار ثقيلة الوطأة : بماذا يعلل نفسه ؟ كيف الخلاص ؟ يحس بضيق في صدره .

دوت ضربات جرس الزورق الحادة . تحرك راي ـ موشاي اخيرا استعدادا للعمل :

ـ الى شاهبار ـ خاث*، الى شاهبار ـ خاث تعالوا خذوا اماكنكم .

بدا راي ـ موشاي حساسا مرهف السمع والبصر ازاء كل ماحوله . انتابه مع وقع صوت الجرس احساس غريب غير مألوف . بدت له السماء مثقلة بالغيوم الداكنة على وشك الانفجار اعاصير وسيولا . اشتعلت المصابيح في اماكن متفرقة من البازار ، لكن لم تلحظ اية حركة هناك ، كان صوت جرس الزورق يرن قويا وسط هذا الصمت القاسي المطبق على المدينة .

لم يتوقع راي ـ موشاي ان يتوفر مثل هذا العدد من المسافرين اليوم . كانوا يتقاطرون فرادى وجماعات ويصعدون الزورق ـ حدق في وجوههم جميعا . كان يعرف معظمهم ، قليلون بدا من لم ير وجوههم قبلا .

كان كل شيء اليوم على غير العادة . في الايام الماضية كان الركاب ما ان يصعدوا الزورق حتى يسرعوا بالتعارف وتبادل النكات والاحاديث ،

(*) اسم مدينة .

اما اليوم فكل سارح مع افكاره الخاصة مصاب بقدر من الرعب الذي يلف المدينة بالكامل . تبادل بعضهم عبارات مجاملة قصيرة لا معنى لها وبشيء من الخوف والتوجس .

حقا المدينة اشبه ببرميل بارود . ومع حلول الظلام تبدو لحظة الانفجار وشيكة ، تحرك راي ـ موشاي بقلق ، دعا الركاب الى الاسراع في اخذ اماكنهم .

قرع الجرس الاخير وصرخ راي ـ موشاي للمرة الاخيرة : « الى شاهبار ـ خاث ، الى شاهبار ـ خاث » .

رفعت المرساة . اتخذ المجدفون اماكنهم ـ اثنان من كل جانب . اخرجوا الزورق من الخليج ، ثم اتخذ خط سيره المعتاد ، بعد عشر دقائق سيخلف المدينة وراءه ببيوتها وبشرها واشجار الجميز الضخمة .

وفي انتظار تلك اللحظة جلس راي ـ موشاي ساهما مسبلا جفنيه ، لكن مرت عشر دقائق ، ثلاثون ، ساعة كاملة ، ساعة ونصف وما زال جالسا متخذا الوضع ذاته .

ـ هل تنام يا راي ـ موشاي ؟

انتفض وراح يحدق في وجوه الركاب :

ـ كلا ، كلا ! لا نام .

عرف فورا الشخص الذي ناداه انه (ابو) طالب جامعة من شاهبار ـ خاث . متى صعد الزورق ؟ كيف لم يره راي ـ موشاي حينئذ ؟

ـ لم يحن وقت النوم يا راي ـ موشاي . انشدنا شيئا ما !

دهش العجوز من هذا الطلب ، حتى انه فغر فاه من المفاجأة :

ـ وماذا انشد ؟

يبدو انه يوجد ، حتى في هذه الليلة ، من تطيب له التسلية . لكن هل يقدر على الغنـاء ؟

ـ هات ما عندك ! ابدأ يا راي ـ موشاي . كلنا غير مسرورين لكن لنطرد الملل والضجر .

تلفت راي ـ موشاي فيما حوله ، ابتعد الزورق عن المدينة . لف الظلام الارض بردائه ، علق احد جانبي النهر قامت غابة كثيفة كجدار هائل اصم ، وعلى طول الجانب الآخر امتدت حقول الارز . تنحنح قليلا ثم ارسل صوته :

« انسانوكي لي آج انسان تشاخي . . . »

قاطعه (ابو) قائلا :

ـ حقا الانسان في حاجة لاخيه الانسان ، لكن لاداعي للغناء الآن بالاردو . نريد مخاطبة اخوتنا المواطنين باللغة الوطنية .

وصاح مؤيدا (ابو) بضعة شباب كانوا جالسين حوله . يبدو انهم طلاب مثـله :

ـ طبعا باللغة الوطنية .

توقف عن الغناء وراح يتلفت في الظلام يمينا وشمالا تماما كمـن يفتش عن جواب . هل يعقل ان تعود عجلة التاريخ الى الوراء ويعود كل شيء كما كان في القديم .

هل كان عبثا كل ما انفقه من جهد ووقت في سبيل تعـلم الاردو والفارسية ؟ منذ اكثر من عام لم يذكر راي ـ موشاي السنسكريتية . لكن ها هو يتذكر الآن بضعة ابيات فطفق يغني :

« دهيرا ساميري مونتيري بساتي فاني فنامالي
هوبي ـ بينا بيودهارا . . .

ومرة ثانية صاح الطلاب :

ـ لا ، لا ياراي ـ موشاي . السنسكريتية ايضا غير مناسبة .

وماذا يناسبكم اذن ! ليس لدى راي ـ موشاي اغنيات اخرى .

شعر العجوز بالضيق والحرج .

تدخل (ابو) :

انت يا راي ـ موشاي تعلمت السنسكريتية بحكم التقليد والاردو بحكم الضرورة . غن لنا اغنية بنغالية تعلمتها من القلب . السنسكريتية علامة على الهندوسية ، الاردو على الاسلام . لكن البنغالي ـ هندوسيـا كان أم مسلما ـ بنغالي في المقام الاول ، وهكذا فالاغاني البنغالية هـي اغانينـا جميعـا .

هل يمزحون ؟ اغاني بنغالية ! لبث راي ـ موشاي جالسا صامتـا ينظر الى الغابة الكثيفة الداكنة ويصغي الى ضربات المجاديف وخرير الماء.

اضـاف (ابو) :

ـ مم تخاف ؟ اتى زمن ساعد فيه المسلمون على تحرير اللغـة البنغالية من طغيان السنسكريتية والتاريخ شاهد على ذلك . فهل يعقل ان يعملوا الآن على تقييد هذه اللغة باصفاد جديدة ؟ هذا غير معقول .

لا تكتئب يا راي ـ موشاي . اذا كنت لا تجرؤ بنفسك على الغناء بالبنفالية فردد معنـا :

آه بنغالية يالفتي الحرة الجميلة . . .

ونهض الركاب الآخرون من اماكنهم كأنهم رجل واحد . مال الزورق بحدة الى جانب واحد حتى سقط مجداف احدهم في الماء وانداحت فوق فضاء الحقول البعيدة الامداء كلمات الاغنية :

آه بنغالية ، يا لفتي الحرة الجميلة

انت السند في المصيبة

ونور النفس الوضاء

ـ غن معنا ، غن يا راي ـ موشاي !

تردد راي ـ موشاي لبضع لحظات ، ثم شرع يردد بصوت عال :

انت السند في المصيبة

ونور النفس الوضـاء

اقترب الزورق من مرسى (كود) وسمع فجأة صوت قوي منبعث عن الرصيف :

ـ لمن هذا الزورق ؟ آمركم بالسكوت .

وجه صاحب الزورق شعاع مصباح الجيب الساطع الى الزورق ، كانت تلك دورية شرطة مؤلفة من مفتش وجنديين ، اصفرت سحنة راي ـ موشاي من الرعب واضطربت انفاسه .

ـ اسألكم لمن هذا الزورق ؟

اجابه راي ـموشاي بصوت خائف وباضطراب ظاهر :

ـ لي أنـا .

ـ لك انت ؟ هذا يعني انك أنت الذي كان يغني ، انزل فورا وتعال معي الى القسم .

شعر راي ـ موشاي ببرودة اثر العرق الذي بلل ثيابه من فـرط الخوف . فكان يعرف جيدا ما تعني الدعوة الى قسم البوليس وخصوصا في هذه الليلة المضطربة .

قفز من الزورق (أبو) وزملاؤه ايضا ، كانت عينا (أبو) تعكسان الجراة والعزم والتصميم .

ـ ولاي سبب يذهب الى القسم ؟ نحن الذين غنينا واقنعناه ان ينضم الينا ويردد معنا . ما وجه الجريمة في ذلك ؟

اجاب مفتش البوليس مخفضا من حدة صوته هذه المرة :

ـ لايجوز ترديد مثل هذه الاغاني .

ـ لماذا لا يجوز ؟ وهل صدر أمر بمنع الغناء ؟

ـ لا ، لكن مثل هذه الاغنية . . .

ـ وهل هذه الاغنية ممنوعة ؟ واذا كان الغناء غير ممنوع ، فبـأي حق تبيح لنفسك ازعاج الناس ؟

وايد الطالب الركاب الآخرون :

ـ فعلا ، فعلا . كلامك صحيح .

تلفت مفتش البوليس يمينا وشمالا وقد اختفت عن وجهـه تلك الصرامة التي بادر بها راي ـ موشاي في البداية . فقد نهض في وجهـه حوالي عشرون شخصا ، وكان في اصواتهم غضب وفي عيونهم حقد .

كز على اسنانه ثم قال :

ـ طيب ، هكذا اذن ، تابعوا طريقكم .

استأنف المجدفون عملهم . وعاد الزورق الى عرض النهر . ولحسن حظ الجميع هب نسيم لطيف منعش حمل معه الفتور والتعب واتحـد حفيف اشجار الغابة مع خرير المياه في لحن هارموني ،

ابتعد الزورق عن مرسى (كود) وشحب ضوء مصباح الجيب الصغير .

سأل (أبو) :

ـ ولماذا توقفت يا راي ـ موشاي . تابع ، تابع !

في هذه المرة ردد الاغنيـة كل من كان على ظهـر الزورق . رنت كسمفونية احتفالية تحاكي في روعتها بهاء النهر وحقول الارز وسماء الليل المرصعـة بالنجوم .

آه بنفالية لفتي الحرة الجميلة

انت السند في الملمات

ونور النفس الوضـاء .

* * *

قصّتان هنديّتان

حارسة الأحبّة

• ترجمة: د. ابراهيم يحيى الشهابي

بقلم الكاتب البنجابي الهندي : غودباخش سينغ

مقدمة :

لقد اسس الكاتب البنجابي الشهير ساردار غورباخش سينغ صحيفة بعنوان « برير لاري » وحررها لمدة خمسين عاما تقريبا ، وكلمة « برير » تعني الحب ، والحب في الواقع يجسد فلسفة غورباخش سينغ في الحياة فهو ينظر الى الحب على انه لب الانسان السوي وجوهره . وتزخر قصصه القصيرة ورواياته بموضوعات الحب لان الحياة عنده تفقد اي معنى لها ان هي خلت من الحب . وهاهو يؤكد في قصته التي نترجمها (حارسة الاحبة) ان الحب اقوى واسمى وانبل من المال والسلطان . فبطلته « زكني » قوية العزيمة ، جياشة العاطفة ، ثمة في النبل ، يضعها

غورباخش سينغ ضمن علاقة متعددة الابعاد ، علاقتها مع والديهـا ، وعلاقتها مع حبيبها ، وعلاقتها مع زوجها الطاغية ، واخيرا علاقتها بأهل قريتها . تتبلور هذه العلاقة المتشابكة في حب افلاطوني يفعل فعل وسيط تفاعل كيميائي في احداث الجو الاجتماعي في مجتمعها .

ولد المؤلف عام ١٨٧٥ وتوفي عام ١٩٧٩ ويعد من بناة النثر البنجابي الحديث . بدأ حياته مهندس سكك حديدية ولكن سرعان ما تحول الى الصحافة وأسس صحيفة « برير لاري » الشهيرة باللغة البنجابية . كتب قصصا قصيرة ومسرحيات ومقالات عالج فيها موضوعات غطت مجالات الحياة ومناحيها المختلفة بدءا من الجنس حتى الدين معالجة ناجحـة وبأسلوب سلس جذاب .

في ساحة القرية على بعد حوالي نصف ميل عن قصر زعيم الهضبة هرج ومرج ، اذ ما زالت قطعان الماشية تتدفق منذ اربعة ايام من كل حدب وصوب على هذه الساحة حيث ينعقد سوق القرية الذي يغص الآن بالرجال والنساء والاطفـال وحيواناتهم . لقـد حولت الكوفيـات والاوشحة والصدارات الملونة المنطقة المجدبة الى مهرجان فرح وابتهاج.

يعج المكان بقرع النواقيس المعلقة في رقاب العجول ، وخشخشة الاوزان في الموازين ورنين الاساور والخلاخيل التي تزين معاصم الفتيات وكواحلهن ، وينبض بعيون الصبايا المكحلة الخجول بعضها والجسـور بعضها الآخر وبسحر ابتساماتهن الفاتنة . بعض العيون تستجيب لنظرات الشباب وبعضها ترتد خجلا وكأن المكان يموج بمهرجان عيون ، حيث الشباب غارق في بهجته وسحره وحيث العيون الفاتنة توقظ الرغبات الساكنة في أعماق قلوب الشيوخ .

ومع ذلك لم تسلم هذه البهجة من لمسة حزن . بعيدا هناك تربض قلة وحيدة سفعتها عوامل الجو حتى غدت كراس امراة نحت في صخر ، وغدا سفحاها ككتفي امراة . تعرف هذه التلة باسم « ركني ديفي » وحكاية ركني تجري على كل لسان ، يحييها الرومانسيون من الرجال عن بعد ، كما تبعث لها بين الحين والحين فتاة ساحرة الجمال قبلة على متن الاثير .

يقول الناس ان السحب التي تتجمع فوق السوق ليست سحب مطر عادية بل مشبعة بدموع رانيا الذي مازال يبكي حبيبته ركني . لقد قتل رانيا في اليوم ذاته الذي البست فيه ركني لتزف اليه عروسا .

حدث ذلك في غابر الزمن ...

كانت ركني ورانيا في طريقهما الى السوق مع جماعة سعيدة من الشباب . وفجأة تنزلق ركني وتقع على سفح التلة . هرع الشباب جميعا بما فيهم اخوها لنجدتها ، ولكن رانيا كان اول من وصلها . اصيبت قدم ركني فلم تعد قادرة على المشي . حملها رانيا على ظهره في حين استمر الجميع في طريقهم الى السوق .

تلبست ركني ظهر رانيا وطوقت عنقه بذراعيها وخصره بقدميها ، وامسك رانيا قدمها المصابة برقة ولطف . وكان نفس ركني يتراقص ، طيلة الطريق الى السوق ، على عنق رانيا ، تارة جهة اليمين وتارة جهة اليسار ، فتورد وجه رانيا واحمر كحديد في نار تنفخ بكور . لم ينتبه احد لركني ورانيا اذ كان الناس جميعا غارقين في افكارهم منهمكين في احاديثهم مع اطفالهم وازواجهم . حتى اخو ركني لم يجد متسعا او يدخر رايا لهذين الزوجين الشابين .

لم تأبه ركني بألم قدمها ولم يشعر رانيا بثقل حمله . وصلا الى السوق وطاف رانيا حاملا ركني على جميع الاكشاك ، واكلا ماراق لهما من الطعام ، واشترت ركني اساور من زجاج ، وعندما أمسك رانيا ذراعها المدججة بالاساور راى وجهه المقيم المفتون على صفحات الاساور .

اما رانيا فقد اشترى مدية ذات حدين ، مررت ركني اصبعها على حدي المدية وقالت : « ما احدهما ، الا ان احدى الشفرتين مثلومة » .

فأجابها رانيا قائلا : لا بأس ؛ فكما انه لا يقدر احد على الصمود امام عينيك الساحرتين ، فان أحدا لن يقدر على الصمود في وجه شفرتي مديتي . لقد أشبعنا رغباتنا اليوم يا ركني » .

ركبت ركني ارجوحة ، ووقف رانيا يرقبها بعينين ينبعان حبـا ، كان وشاحها يتراقص مع النسيم تماما كأحلام رانيا وهي تحلق نحو السماء كطائر ورق مربوطة بحبل أشواقه .

توقفت الارجوحة وامتطت ركني صهوة رانيا . شعرت بركبتيه ترتجفـان فتسـاءلت : أنا ما زلت أشعر بالتأرجح ، اما ساقـاك فلم ترتعشـان ؟ » .

فأجابها : « كنت أشرح لك الامر يا ركني ؟ كانت عيناي تتبعك في الصعود والهبوط وانت تتأرجحين ، فأصبت بالدوار » .

كان رانيا يلتقي ركني بين الفينة والاخرى بعد انتهاء السوق . وبدا لهما أن التواء قدم ركني قد جذبهما بعضهما الى بعض وقربهمـا حتى انصهرا في روح واحـدة .

الا ان شخصا آخر هو ميان شامشير سينغ قد راى ركني في السوق واشتعل الشوق في نفسه ايضا الى تلك الصبية الجميلة .

وكانت الارض التي يفلحها والد ركني ملكا لميان شامشير سينغ . فكر ميان في الامر ، ثم بعث يستدعي والد ركني وقال له انه سيملكةالارض التي يفلحها بشرط أن يزوجه ركني .

لم يستطع والد ركني رفض طلب ميان مباشرة ؛ وبينما هو يفكر في مخرج من هذا المأزق خطرت بباله فكرة رانيا كمنقذ . فقال لميان ويداه معقودتان امامه : « ركني مخطوبة : لرانيا ، يا سيدي » . قال ذلك رغم أن شيئا من هذا القبيل لم يتم بعد .

« لمن ؟ » .

« لرانيا ، يا سيدي » . فصاح ميان مبرما شاربيه :

« لابن باهوروا !! من قال انه رانجا هذه القرية !! سأحطم كبرياءه!»

ارتجف صوت والد ركني ، ولكنه قال مصمما : « نعم ، يا سيدي لابن باهوروا . والشاب وديع كبقرة . . . »

« هراء !! انا أعرف كل شيء عنه . انصرف الآن . سأتدبر الامر في الحـــال » .

عاد والد ركني الى بيته مثقل القلب ، واخبر زوجه بما حـــدث ، فهلعت لفكرة زواج ابنتها المحبوبة ركني من ميان ، وقالت والفزع باد على محياها : « هيا استدع الباندیت * الآن لننهي موضوع الزواج ، فأنا لا اثق بهذا الوغد ميان ؛ فكم من أم تلعنه لما فعل ببناتهن من شـــر » . وتابعت القول : « فلنعمل على ارسال ركني الى بيت حماها في مطلع شهر شيت . سأذهب الى الباندیت في الحال » .

---

* شخصية هندية بنجابية ، تقوم من جملة ما تقوم به ، بعقـد قران العازمـين على الـزواج . (المترجم)

رتب الزواج بما يرضي الاسرتين . فكان رانيا جوهرة المجتمـع ، وذخرا للقرية ، وكانت ركني فتاة محبوبة لدى الجميع .

بيد ان شرا كان يحاك في بيت ميان حيث اخذ الاوغاد يترددون اكثر من المألوف ، وكان الناس يهزون رؤوسهم تعبيرا عما يساورهم من قلق حول ما يجري . عم القرية شعور بالخوف ، ودعـا القرويون ربهم الا يقـع مكروه .

وبعد بضعة ايام وقبل موعد الزفاف عندما كان رانيا في طريق عودته الى القرية من المدينة حيث كان يتبضع ، أوقفه موهار سينغ وهو يحمل بندقية على كتفه بوضعية تهديد ، وصاح في رانيا ساخرا :

« ألا تتلطف وتتنازل فتلقي علي التحية ، أيها الاخ رانيا ؟ »

فسأله رانيا : « ولم تحمل البندقية ، يا موهار ؟ »

فأجابه : « البندقية لميان ، وقد حملني اليك رسالة » .

« رسالة ؟! » .

« نعم . باختصار ، عليك أن تنسى كل ما يتعلق بركني ان أردت أن تسلم بجلدك » .

وضع رانيا حزمة الاغراض التي ابتاعها من المدينة على الارض ومد يده الى جيبه وقال : « ماذا تعني ؟ » .

فقال موهار سينغ منتزعا البندقية عن كتفه ومصوبا اياها نحو رانيا : « أنا أعرف كل شيء عن مديتك . اصغ الي بعناية . اذا ما وافقت على عدم الزواج من ركني وطردتها نهائيا من مخيلتك فان الارض التـي تفلحونها ستؤول اليكم ، وتصبح بذلك ملاكا بدلا من كونك مجرد فلاح » .

فأجابه رانياوقدقفز الىالامام وانتزع البندقية من يدي موهارسينغ والقى بها الى اسفل التل : « انت تهددني اذن !! ان ركني لا تكتسب بالبنادق ولا باغراءات الارض !! فان كان ميانك هذا رجلا من ظهر رجل فليسأل ركني ان كانت تريده » .

التقط رانيا أشياءه عن الارض وتابع سيره تاركا موهار يغلي غضبا متجهانحو أسفل التل ليسترد بندقيته .

وفي اليوم التالي طافت الفتيات من أسرتي ركني ورانيا القرية يوجهن الدعوات للاصدقاء والجيران لحضور حفل زفاف ركني ورانيا والمساهمة في اغاني العرس . وفجأة سمعوا صخبا وهياجا خارج القرية فهرعن لاجئات الى بيوتهن متسائلات عما يكون قد حدث .

لم يتأكد أحد مما وقع بعد . فبعضهم رآه هنا وبعضهم رآه هناك يجفف كوفيته الحمراء . أما الان فقد ارتفع عويل الناس بكاء على القتيل عند اسفل التل ذاتها حيث القى في اليوم السابق بندقية موهار سينغ . لقد بكي الناس رانيا وحيد ابويه ، وبكوا أمل انسبائه ومحبوبة صبـــايا القريـــة .

عرف الجميع قاتل رانيا ولكن أحدا لم يجرؤ على أن ينبس ببنت شفه . اتهم رجال الشرطـــة موهار سينغ بالقتل ، ولكن من في القريـــة يجرؤ على الشهادة بذلك ؟ لقد تملكهم الذعر فلم يجرؤوا على الادلاء بأية شهادة حق .

استمرت القضية شهورا عديدة ولكن دون شهادة ولا دليل ، فقيدت القضية في النهاية ضد مجهول .

لم يعد احد يتقدم لركني ولم يعـد والداها بقادرين على افتعـال الاعذار لميان ؛ لقد فقدا كل امل في إنقاذ ابنتهما بموت رانيا .

تزوج ميان ركني واقام حفلا كبيرا رائعا . اما بيت والديها فكان يغمره الحزن والبؤس في حين كان بيت ميان يغص بالمدعوين الى حفل الزفـاف .

وبعد أن انصرف ضيوف ميان وانتهت الاحتفالات ، اصطحب ميان عروسه ركني الى غرفة نومه . ورغم أن جسمه كان بلا شكل ومنفرا ، وكانت علائم الشيخوخة بادية على وجهه ، فقد ارتدى افخر الثياب وتحلى بأثمن زينة وكأنه أراد أن يطمس شباب رانيا ويمحو صورته من ذاكرة ركني بمظاهر الثراء والعظمة ، فها هو ينظر الى ركني التي لم تلبس بحياتها زينة أثمن من أساور زجاجية ، ولم تسكن الا كوخا بسيطا ، وهي ترفل بثياب حريرية وتتقلد من الحلي الذهبية ما تشتهيه العين مختالة في قصره يسير على السجاد الفاخر ، فيقول في نفسه : « سوف تنسى بالتأكيد رانيا التافه الذي لا يساوي شيئا . » معزيا بذلك نفســه .

اما رانيا فكانت تبدو بثياب العرس الى جانب ميان البشع كغصن حي وحيد من شجرة ميتة . فقد اضفى سروالها الحريري الاحمر وجلبابها القرمزي على قوامها الرشيق وجسمها المتناسق ووجهها الوضاء بهـاء وروعة ، وأظهرت صدارتها المخملية الزرقاء مفاتن جسمها ومعالم شكله الاخـاذ .

كانت سعادة ميان لا تقاس . رافقته نسوة عديدات الى الغرفة ولكن أحبهن اليه كانت ركني بلا شك . وبرغم الحزن الذي كان باديا في عينيها ، فقد شعر ميان أن فيها سحرا خاصا يخضع لها أقوى الرجال .

وقف ميان أمام صورة امراة تتأرجح، وقال : « سأبني لك يا ركني ارجوحة كهذه في حديقتي . » .

لم تكلف ركني نفسها حتى مجرد الالتفات الى الصورة التي كانت مائلة قليلا ، الا ان شيئا سقط من خلفها عندما حاول ميان تعديلها ووقع عند قدمي ركني .

أسرع ميان لالتقاط ذلك الشيء ، قائلا : « آه ، ما زلت أبحث عن هذه منذ سنتين . » .

فسألته ركني : « من وضعها هناك ؟ » .

فاجابها واضعا المدية في جيبه مستديرا الى الناحية الاخرى محاولا تغيير الموضوع : « إنها زوجتي الكبيرة . فقد هددتني ذات يوم مازحة بطعني بهـا . » .

فقالت له ركني : « تبدو جميلة . هل لي برؤية شفرتها ؟ » وتلمست حديها وهي ترقب ميان لترى كيف سيكون رد فعله ، ثم قالت : « هنالك ثلم في إحدى شفرتيها . » .

فقال ميان وقد تنفس الصعداء اذا اعتقد أن خوفه من اهتمام ركني بالمدية لم يكن يمحله : « سأصلحها غدا » . لقد كان مخطئا بالطبع فقد اثارت المدية شكوكها في ميان .

حاول ميان أن يمنع ركني من إمرار إصبعها فوق شفرة المديـة قائلا : « هاتها ، يا ركني ، اغمدها . إن شفريتها حادتان جدا . » .

لم يكن ميان ينطق بهذه الكلمات حتى كانت عينا ركني تقدح غضبا ، فأحكمت قبضتها على مقبض المدية وخطت الى الوراء رافعة المدية بينها وبين ميان ، وقالت : « لن تغمد هذه المدية حتى انتقم من قاتل صاحبها . »

ارتجفت ركبتا ميان ذعرا وقال متعجلا : « لا . لا . يا ركني . انت مخطئة . لقد ابتعتها قبل سنتين . » .

فأجابته ركني وقد وجهت حد المدية الى معدة ميان : « إنها كذبة ملطخة بالدماء . كرر كذبتك وقل إن هذه المدية لك ولسوف تجد المدية تنفرس في كرشك ، ثم في صدرك . » .

اصفر وجه ميان وشحب لونه ، وقال متلعثما : « لن اقول ذلك ثانية ، لا . لن افعل . سأقول ما ترغبين . » .

فقالت : « اخرج إذن من الغرفة . سأكرس هذه الليلة لصاحب المدية . وسوف أتحدث اليك في الصباح . هلا وافقت ؟ ! » .

« أوافق . أقبل كل رغباتك . ولكن لا تخدعيني . لقد خضت أنهارا من الدم حتى امتلكتك . » قال ميان ذلك عاقدا يديه في تذلل .

« لقد تزوجتك كي أنتقم لجريمة القتل التي ارتكبتها . لن تقدر على انتزاعي من قبر رانيا لاي سبب آخر . سأنتقم الآن . ولكني أخشى مما سيفعله جلاوزتك بأسرتي . لهذا ، سأدعك تنصرف إكراما لأسرتي . » .

خرج ميان من الغرفة يرتعد خوفا ، وأغلقت ركني الغرفة على نفسها . كان في الركن البعيد من الغرفة سريران مغطيان بلحافين حريريين وفوقهما مخدتان بيضاوتان كالثلج . اتجهت نحوهما وازاحت غطاء السريرين ، وفرطت الفراشين بمديتها ، وصاحت : « قبر الارامل في زوجية مقدسة . »

أمسكت المدية بيدها واحيت لحظات الفرح والبهجة التي قضتها مع رانيا في السوق . ثم انتزعت أساور الذهب التي أعطاها لها ميان والقت بها جانبا ، واتجت الى صورة المرأة ذات الارجوحة وحطمت زجاجها قائلة : « الويل لبيت الموت هذا ! ! » .

قضت ركني ليلتها عاصفة هاذية تهرول بين الفراش الممزق والصورة ذات الزجاج المحطم . وما ان نابلج الصبح حتى كانت القرية كلها تلهج بنبأ جنون ركني ، والناس يهمسون قائلين : « ان ركني تجلخ مديـة ، وميان يختبىء خوفا ، ينجو بجلده . » .

خرجت ركني من بيت ميان ، ولم يجرؤ احد على إيقافها . لقد شعر أهل بيت ميان بالتعاطف معها ؛ أما ميان فقد كان الهلع قد بلغ منه مبلغا لم يجرؤ معه مواجهتها .

جلست ركني تحت شجرة من اشجار القرية. جاء والداها اليها ولكنها لم تعرفهما . بكيا لما حل بابنتهما . وبعد الغروب وبعد ان اوي الناس الى بيوتهم ، سمعوا صرخة مزقت سكون الليل : « احذروا ؛ لا تدعو احدا يفتال الحب في هذه القرية . إنّ ركني هي حارسة الحب ! ! » .

فتح قلة من الناس نوافذهم فراوا ركني تجول طرقات القرية كحارس يقوم بواجبه ممسكة مديتها كحربة بندقية .

قضت اياما اربعة بلا طعام . شحب وجهها وبدا عليه الانهاك ، ولكن قبضتها على المدية لم تضعف أبدا . كانت زوج ميان الكبرى ترسل لها الطعام صباح مساء ثم اقامت لها كوخا تحت الشجرة . وذات مرة ، عندما قدمت اليها زوج ميان الكبرى ، قالت لها ركني : « قولي لزوجك ميان ، اذا ما اغتال حبّاً آخر ، فلسوف امزق كرشه . » .

مرّت اسابيع ، ثم شهور . وبدا الناس يعبدون ركني كالهة . كان كلامها رقيقا ولطيفا . وبرغم انها ظلت دائما تقف كحارس كل ليلة والمدية

تتالق في يدها ، كانت لطيفة مع العديد من النساء ومحبة للكثير من الفتيات اللاتي كن يقمن بزيارتها في النهار كانت تعلم كل أسرار نساء القرية . وكن يصغين اليها باحترام بالغ ، ولم تهمل أي منهن نصيحتها .

احبت ببارو ، إحدى فتيات القرية ، شابا اسمه سوهنو . وكانت ترغب في أن تبوح بسرها لاحد ولكنها لم تكن تعرف من ستبوح اليـه بســرها .

وذات يوم رات ركني وحدها فبثتها بمكنون قلبهـا : « يزورني سوهنو كل ليلة تحت شجرة انولا ونتحدث في كل شيء احبه كثيرا واقول له كل ليلة ، قل لأمك تخطبني من امي ؛ ولكنه ينسى . فأغضب واقول له لن القاك ثانية . ومع ذلك عندما يلقي الحصى في باحة بيتنا في الليـل لا استطيع ان امسك نفسي عن الاسراع الى لقائه . » .

« إذن ، انت تريدين من سوهنو أن يحسم الامر مع والديـك ؟ ؛

« نعم ، ايتها الام المبجلة . » .

« حسنا . سأكلم سوهنو في الامر . » .

لم تشأ ، ركني مقابلة احد طيلة ذلك اليوم ، وكانت بين الفينـة والاخرى . تفرك قدمها اليمنى براحيتها .

وفي تلك الليلة عندما كانت تجوب القرية توجهت نحو بيت بيارو الذي كان يقع في اطراف القرية . وفيما هي تقترب من البيت سمعت صوتا رقيقا آتٍ من تحت شجرة الافولا . كانت الليلة مقمرة . توقفت ركني واخذت ترقب ما يجري . برز شخص يحمل حملا من بين ظلال الشجرة . فرات ركني في ضوء القمر فتاة تركب كتفي شاب .

التصقت ركني بالارض واخذت تضغط قدمها اليمنى . ثم نهضت وتبعت الشخصين . راتهما يجلسان على ضفة النهر . وكان وجهاهما يستحمان في ضوء القمر وهما يغطسان اقدامهما في الماء .

سمعت ركني عبر سكون الليل الفتاة تقول : « إذا لم تقم أمك بزيارة أمي غدا ، لن اخرج للقائك حتى لو ملأت باحة بيتنا بالحصى . ».

سمعت ركني ضحكة رقيقة وجوابا : « ولكني لن ادعك ترحلين الآن. سأخذ بيدك ونقفز في الماء ونسبح الى مكان بعيد . » .

« لا ، يا سوهنو ، ماذا تقول امي ؟ إني خائفة . عد بي الى البيت الآن . » .

وبعد احتجاجات قليلة ، رفع سوهنو رفيقته على كتفيه وهمًا بالانصراف . برزت ركني ، في تلك اللحظة ، من بين ظلال الشجرة فالتصقت بيارو بسوهنو خوفا الي ان تعرفت على ركني ، فقالت : « إنها الام الجليلة . فليس ما نخشاه . » تقدم الاثنان كي يلمسا قدمي ركني .

« أهذا هو سوهنو ، حبيبك ، يا بيارو ؟ » .

« نعم ، ايتها الام . » .

« انت وسيم جدا ، ولكن عليك ان تبعث أمك الى بيت بيارو غدا . »

« سأفعل ، يا أماه . » .

« حذار ان تخذلني . » .

فأجابها سوهنو متوسلا : « عفوك اني لم ابعث بأمي من قبل »

واضافت بيارو قائلة : « إنها غلطتي ايتها الام المحترمة . كان علي ان احسم الامر معه ، إما ان يرسل امه الى بيتنا والاّ توقفت عن لقائه ، ولكني لم اقف عند تهديدي . » .

فقالت ركني : « حسنا . بيارو شاب وسيم ، وسوف ارى سلوكه المتفق مع وسامته . » ثم سارت نحو النهر مبتعدة عن القرية . ترنحت قدمهـا ، فتوقفت لتريحها . تحرك سوهنو وبيارو وكأنهما يبغيـان اللحـاق بهـا .

« لا . ارجعا الى القرية ، وسوف اراقبكما . » .

ادار سوهنو ظهره لبيارو ، فطوقت عنقه بذراعيهـا ، وامسكها سوهنو من خصرها ورفعها على كتفيه ، واسندت راسها الى راسه ، وامسك قدمها اليمنى بيده وسارا نحو القرية .

قضى الناس اليوم التالي كله جيئة وذهابا بحثا عن ركني ولكن دون جدوى . لم يجدوا لها اثرا في كوخها ولا حوله . تابع الناس بحثهم في كل مكان طيلة الايام التالية . وكان سوهنو يروح ويغدو على ضفاف النهر بحثا عنها ، فلم ير لها اثرا . واخيرا اشار احد الباحثين الى التلـة البعيدة صائحا : « انظروا ، لم تبد لنا التلة بهذا الشكل من قبل . راسها كراس ركني ، وسفحاها ككتفي ركني . وسرت الاخبار بأن ركني اتخذت من قمة التلة مقاما لها ، واصبحت حارسة للحب وراعية له ، تهتم بالاحبة منذ ذلك الحين ليس في قريتها بل في المنطقة كلها . » .

المسخ

• ترجمة : د. ابراهيم يحيى الشهابي

بقلم الكاتب البنجابي الهندي : راخوبير ضاند

مقدمة :

يقيم الكاتب في المملكة المتحدة ويمثل الحنين الى الوطن الذي يعتلج في قلوب المغتربين من الكتاب البنجابيين والثورة التي تمور في نفوسهم . وها هو يصف في قصته « المسخ » بأسلوب هزلي ساخر الانبطاح والانكسال والانسق وفساد الاخلاق الذي أصاب الانسان خلال التسعة عشر شهرا التي أعقبت كبت الحريات في الهند في حزيران ١٩٧٥ .

كانت رقعة السماء على صغرها التي ترى عبر القضبان الفولاذية صافية كالمحيط . ربما كانت أفكارنا في مكان آخر ، ولكن أين سيكون إلا معنا في هذه الزنزانة الضيقة حيث كان فراشنا على قطعتين خشبيتين والمبولة بجانبنا على شكل سيارة باص بنجابية ورفاقنا البق والبعوض والسحالي ؟ لقد أصبح كل ذلك جزءا من رتابة حياتنا اليومية ، والرتابة لا تتطلب من المرء اية مبادرة . فهو مفروض وممل كتعليقات الاذاعة الهندية .

كانت أفكارنا تنطلق أحيانا الى الحياة النابضة خارج هذه القضبان ، وهي حياة يمكن أن تملأ . وحدتنا بظلال من المشاعر . وكانت ذكرياتنا عن حياتنا عبقة برائحة الحرية الحادة وبالدموع اللاذعة .

ولكن ربما اصبنا بالذهول وشرود الذهن ، وإلاّ كيف لم ننتبه للغمامة المثلثة الرمادية التي غطت القمر فأغرقتنا في الظلام بحيث لم يعد احدنا يرى وجه الآخر ؟

« انظر ، يا شاندار بهان ، كآبة القمر المختبىء خلف الغمامة الرمادية سوف يمزق الحجاب إربا إربا . قل هل استطاع احد قط ان يحجب نوره ؟ هل تنظر اليه يا شانداربهان ؟ » .

« لا أستطيع رؤية شيء يا صديقي . لقد اعمى بصري الاوغاد بأنوار ساطعة جدا . لا ثرثر ، يا بابو ، وأناشدك بالله الا ترفع صوتك . كان الاوغاد يصرخون دائما بأعلى اصواتهم ، طواريء ، حتى تفجرت اذناي . وكأن الطواريء طائرة ٧٤٧ وهم ربابنتها . » .

« يبدو أن عقلك ايضا قد انشرخ ، الى جانب عينيك واذنيك . بنست تلك النفاثة الجانبو ٧٤٧ ! ! » .

« لا ، يا بابو ، لم ينشرخ عقلي ؛ إذ لو انشرخ لما تلقيت السياط بسلبية تامة . فكان يمكن ان امزق كروشهم واسممهم كما يفعل كلب شرس مكلوب . وكان يمكن ان احطم خصياتهم بقبضتي . لا لم ينشرخ عقلي بعد ، فما زلت اذكر شينشي ، ولا أستطيع نسيان بودي .... كانا يعزياني عندما يبهر بصري الاوغاد بالاضواء القوية . والواقع ، يا بابو ، أن عقل الانسان يستغرق قرونا كي ينشرخ . » .

« إذن ، ما شأن النفاثة ٧٤٧ ؟ » .

« إني أعمل في مطار بالام ؛ لا ، بل اعني كنت أشتغل هناك . » .

« بأية درجة ؟ » .

« الدرجة الرابعة » .

فضحكت مقهقها بصوت عال الامر الذي جعله يستقيم في جلسته ويصرخ في وجهي :

« اصمت » بيد انه لم يسعني إلاّ ان اضحك على مثل هذا الامر المضحك . قائلا :

« ها .... ها .... ها .... طوارىء .... درجة رابعة .... لا شك ان عقلك قد وَلّى ! » وضع يده على فمي وكأنه يريد ان يكمّه . ثم انصرف الى سريره واستلقى عليه .

« اعطني شمعة ، يا بابو ، فأنا أخشى الظلام . « .

عندما اشعلت عود ثقاب لأشعل به الشمعة لاحظت دمعة معلقة على رمش من رموش عينيه . لقد جففت مصابيح الالف واط دمه ولكنها لم تستطع تجفيف دموعه . خطر لي ان اسأله : « هل الدموع ، يا شانداربهان ، اقوى من الدم ؟ « ولكني ادركت على الفور الاّ كبير فرق بين مكونات الدموع ومكونات الدم . إذ يمكن للدموع ايضا ان تتحول الى دم .

« أصحيح أنك تخشى الظلام ؟ » .

« بابو ؛ أنا أخشى الظلام فعلا . » .

« تلك هي المشكلة كلها ، أنك تخاف العتمة . » .

لوى وجهه وصنع نفسه على كتفه ، قائلا :

« هذه البعوضات اللعينة تلتهمني . ليست هذه الشياطين بأفضل من رجال الشرطة . » .

« هل عرفت أن كل بعوضة تموت تتحول الى شرطي ؟ » .

« حقا ؟ ولكني لا أعرف كيف تولد هذه الشياطين . » .

« من القمامة . هل أشعل لك شمعة أخرى ؟ » .

« نعم ، يا بابو . ربما يطرد دخانها هذه الشياطين . لا يوجد بعوض في مطار بالام . » .

« يوجد رجال شرطة هناك . لا تشعل أعواد ثقاب كثيرة ، فليس لدينا منها الكثير . » .

« ها ... ها ... ها .. انت محق. لدينا في مطار بالام رجال شرطة كثيرون . ها ... ها ... ولكن ، يا بابو ، أرى أن البعوض كثر هـذا العام . فقد انتشر مرض الملاريا في دلهي كما تنتشر النار في الهشيم . لست أدرك لماذا يبدأ كل مرض في دلهي . » .

« ألا تعلم ، يا شانداربهان ، أن الطوارىء لا تعمل بدون بعوض ؟ » .

« احذر ، يا بابو ، طوارىء مرّة أخرى ؟ لا تذكر هذه الكلمة اللعينة ثانية ، إنها تفجر أذني . » قال شانداربهان ذلك وأشاح بوجهه غاضبا .

« ارتفع القمر ، وأصبح نوره أكثر سطوعا الآن ، فقد انجلت عنه الغمامـة . » .

« رائحة السطل الموجود في الزاوية لا تطاق . والبعوض يعذب كل إنش من جسمي فلم أعد أفكر بالقمر . لقد تحولت أفكاري الى وجوه شعبي الذين أوصلني حبهم الى هذه الزنزانة . لقد رأيت وجوههم سنين طوال ، وأحسست بها وقبّلتها . إنها وجوه كثيرة جدا ، وجوه كالخطوط التي يرسمها الاطفال على الرمل ، وجوه كطين الخزاف تتشكل كما يريد غيرها دون أن يكون لها إرادة في ذلك ، وجوه تنبأ بها شارو مازومدار عام

١٩٧٥ أنّ الشمس ستسطع يوما ما . ولكن ، لا يا شانداربهان ، فهذه الوجوه عمياء ككلب الراعي . أو ، هل نمت ؟ يبدو كأن عقلي قد انشرخ ايضا . هل أنت نائم ؟ » .

« كيف يمكن للمرء ان ينام ؟ كنت غارقا في التفكير . . . » .

« بم كنت تفكر ؟ لا تفكر ، يا شانداربهان . فالتفكير هنا كلسع البعوض . على اية حال ، بم كنت تفكر ؟ » .

« بالجحيم . إن ضباط الجمارك يسرقون بضائع بمئات آلاف الروبيات ، أما الروبيتين اللتين اخذتهما فقد ازعجتاهم كثيرا ، وقام الخنزير بوضع الاصفاد في يدي . » .

« ذلك ما يعطي الامور استدارة درامية ، يا شانداربهان ! ! » .

« اية استدارة درامية ، يا بابو ؟ لقد سمعت باستدارة الى اليسار واستدارة الى اليمين ، ولكني لم اسمع قط باستدارة درامية . لا شك انك جننت . » .

« هذا انت ، يا شانداربهان ، ٧٤٧ . كل ما تعرفه هو نقل البضائع وتحميلها . فماذا تعرف عن الاستدارة الدرامية ؟ آسف ، فأنا لا أعرف كيف اشرحها لك . إنني باحتسائي افخر انواع الويسكي وانا اخطط لانتفاضات مسلحة في الهند من غرفة استقبال تغطي جدرانها سجادات من الحائط الى الحائط ومفروشة بالارائك الدافئة المريحة ، أكون قد حلقت بذهني عاليا جدا بحيث لم تعد قادرا على فهمي . ولكن يمكنك أن تغذ الاستدارة الدرامية شيئا ذا علاقة ببرنامج النقطة (٢٠) . » .

« برنامج النقطة (٢٠) ؟ اية حيلة هذه ! ! » قال ذلك ، ثم توقف فجأة وكأنه اصيب بصدمة . ثم صفع كتفه بعنف . لقد جعل البعوض

حياته بائسة . استقام في جلسته . اخذ مني شمعة أخرى ، واشعلها ، ثم قال : « بابو ، حدثني عن أي شيء . » .

« مثل ماذا ؟ » .

« عن فتاة مثلا . » .

ضحكت بصوت عال وقلت : « ألم تشبع من رؤية المضيفات الجويات في المطار ؟ » .

« لا تتحدث عن الاشباع ؛ فهل يشبع الرجل ؟ إن شهيته تزداد عنفوانا باستمرار . الا تعلم أن بداخل الرجل دود ؟ » .

كان ضوء القمر يتسلل عبر قضبان النافذة . فأصبحت الاشياء في الغرفة ترى ولو أنها لا تميز بوضوح ؛ السحلية الملتصقة بالجدار ، وبيوت العنكبوت المدلاة من السقف . وكنت أستطيع رؤية شانداربهان أيضا .

« اضغ إلي يا شانداربهان ، سأحكي لك عن فتاة تشبه الطوارىء . »

رماني بعلبة الثقاب ، وكان يود لو يرميني بقنبلة هيدروجينية ، وقال غاضبا : « لا تذكر تلك الكلبة لي ثانية ، وإلا . . . . » .

« شانداربهان ، كنت أستدرجك فقط . الفتاة حلوة كابتسامة طفل على صدر أمه ، إنها كالامواج الفضية الراقصة على وجه النهر ، ومثل كرم الفلاح الذي لم تفسده المدينة . اغفر لي يا شانداربهان . لقد أطلت حكايتي كثيرا . فلكوني بلا عمل فاني أميل لاطالة حكايتي قدر المستطاع . »

فقال شانداربهان مستمتعا بالفكرة : « لا بأس ، يا بابو . ليس عندي عمل فلم ينتظرني . » .

« لقد حدث ذلك قبل ثلاثة عشر سنة . انا لا أستخدم هذا الرقم عادة . يقال إنه شؤم ؛ وشاعت سمعته السيئة عبر المحيط . كنا سنشتري

بيتا ذات مرة ، ولكن زوجتي رفضته رغم انه بيت جميل لان رقمه كان (١٣) . انا لا اكره هذا الرقم . فثلاثة عشر تعني (ثيرا) بالنسبة لنا وهي بحد ذاتها كلمة في لغتنا تعني (لك) . لقد كانت اغنية بابا ناناك التي غناها عندما اصيب بغيبوبة هي ، لك ، لك ، لك . . . . ، وانا ايضا اغني : انت لي ، وانا لك ، يا ريتا . كنت اقيم في بابي وهي بلدة ليست بالمدينة الكبيرة ولا بالمدينة الصغيرة ، بل بين بين ، وكنت ادرس فيها لدرجة الماجيستر (الاستاذية) . وذات يوم رأيت فتاة على شرفة البيت المقابل لبيتنا . كانت قد غسلت شعرها ، وكانت تمسك بيدها مشطا اسود . فبدات ارى نجوم الظهر . ودفع الكتاب الذي كنت اقرأ فيه من يدي . لم استطع إزاحة عيني عنها . جلست مجانبة ، فلا هي تواجهني تماما ولا هي تدير لي ظهرها ، وكأنها تقول لي نعم ولا بآن واحد . كان شعرها يتدلى حتى ركبتيها. كدت اطير اليها رغم انه ليس لي أجنحة. لم تكن الشرفة التي تجلس عليها بعيدة ، إذ لم يفصلني عنها سوى زقاق ضيق . كدت ان اتصرف ولكني احسست كأني سهم ارجونا الذي حرفته اشعة خفية ، فتحول الزقاق الضيق ، بمثل اللمح البصر ، الى نهر واسع جدا لا يمكن اجتيازه .

دام الصراع بيني وبين الاشعة الخفية التي تحول دوني وانطلاقي اليها بضعة ايام. انت تعلم ، ياشانداربهان ، ان على القلوب الفتية خوض معارك قاسية . رشوت اختي التي عمرها تسع سنوات بحبتي موز وبمئتي غرام من الكعك بالحليب ، وقلت لها : راشو ، كم انت حلوة . انني مغرم بك حقا ، وحالما احصل على شهادة الاستاذية سأذهب الى انكلترا وآخذك معي . يالها من متعة كبيرة ان يكون المرء هناك ، حيث الجنيهات تنمو على الاشجار . نعم ، ياراشو . يا ترى من تلك الفتاة التي تقيم في البيت

المقابل لبيتنا ؟ لا يهمني امرها ، في الواقع ، ولكنه مجرد فضول . لاادري، يا شاندرابهان ، ما اذا كان الفضل لسحر الموز والكعك ، أم لسحر اسلوبي لا بد أن الفضل كان لسحر الموز والكعك ، اذ من يأبه بالاسلوب في مكان مثل باتي التي ليست بالمدينة ولا بالقرية . فقد بدأ لسان راشو يلوح ، كلسان وزير من حزب المؤتمر ، قائلة : اخي ، تلك الفتاة هي ابنة عم السيدة التي تسكن في البيت المقابل . مات ابوها ، وليس لها أخ، فجاءت لتقيم في هذا البيت مع أختها .

وما أن عرفت أن ليس لها سوى أختها تساندها حتى تحولت الى نمر . كتبت لها رسالة حب افتتحتها بأبيات شعر رومانسية للشاعر فايز ، وحملت راشو الرسالة كحمامة زاجلة .

استمر تبادل الرسائل فيما بيني وبينها . وكنت ازين رسائلي بالاشعار بجمل وردية منتحلة ، واحشوها بمفردات النقاد الادبيين العويصة . وكنت اريد بذلك ان احدث انطباعا لدى ريتا بأني واسع الثقافة ولو لم تفهم كل ما اكتبه لها . أما رسائل ريتا فكانت سهلة مباشرة كأقلام حقل عمك راونكوي ، وواضحة كقلب عامل وبسيطة كقلبك ، ياشانداربهان . تطورت راشو مع تطور حبنا ففقدت خبيرة في ادارة الشؤون السرية ، فلم تتح أبدا لاحد أن يراقب رسائلنا . فأنت تعلم ، يا شانداربهان ، انه لا يبقى في شيء يخضع للرقابة أية ثمرة ، فالرقابة كسم الافعى ، ربما يكون مفيدا لبعض المرضى ، ولكنه قاتل بالنسبة للاصحاء . هل رأيت صحف اليوم ، انها كنساء مغتصبات . أليس كذلك؟

سارت الامور على ما يرام . كنت غارقا في غمرة الحب ، ولكن مجرى الحياة ، يا شاندرابهان ، لا يظل دائما سلسا . فقد اختلفت حكومتنا

وحكومة الصين ، ووقعت اضطرابات على الحدود ، وهاجت البلاد كلها . وصارت القصائد تباع بالمال . واحتفي بالشعراء غورو غوبندسينغ بهاغات سينغ وسارابها الذين كانوا مهملين ومنسيين وتعالت الدعوات لاحيائهم . وشكل في « باتي » لجنة دفاع برئاجة مهرب . وأخذ اعضاء اللجنة يجوبون البلدة بيتا بيتا يجمعون المال . وعندما طرقا بابي أجبتهم بمالا يرضيهم ، فارتكبت بذلك الحماقة المتوقعة مني . قلت لهم : ان بلدا اشتراكية لن تهاجم بلدا استراكية أخرى . فعلقوا في عنقي اشارة الخيانة . وغصت السجون بالخونة امثالي . كان ينبغي ان أخاف ، يا شانداربهان ، ولكن بارتابا العجوز عمل المعجزات . هذا العجوز البخيل الذي تكاد تطيره هبة نسيم ، والمدمن على المخدرات والمتكيء على اريكة قد فعل الاعاجيب . وعندما سألته من هو المحق أجابني : هم دائما ، يا بني ، الذين في الداخل .

كنت أفضل لعبة الطميمة (الغماية) على الذهاب الى السجن . بدأت بتنظيم مظاهرات لصالح الامهات اللاتي سجن أبناؤهن .

تلك الفتاة ايضا فعلت الاعاجيب ، فكانت تطوف بالبيوت كفرقة اطفاء تخرج النسوة من بيوتهن للاشتراك في المظاهرات . المراة معجزة ، يا شانداربهان ، فهي ان عزمت تستطيع اثارة عاصفة .

قابلتها في تلك الاثناء مرة في حدائق الشركة في أمريستار . كانت احذيتنا مغبرة ، لمعها لنا مساح احذية في العاشرة من العمر . حزنا لمظهر ثياب الصبي المرقعة ، وساقيه العاريتين وقدميه الحافيتين . وقد كان تأثرها بهذا المشهد أعظم من تأثري ، فقالت : يالها من مأساة ، يلمع احذية الرائحين والغادين ، في حين لا يلبس هو نفسه حذاء ، ثم قالت متنهدة : لا افهم لماذا يقولون ان الصين تهاجمنا حسدا لما نحققه من تقدم .

تفحصت وجه ريتا ، فكان شاحبا ، ولكنه جميل كأوراق الشارين التي تستحم بضوء القمر .

لم يكن لدينا وقت كاف ، ومع ذلك قلت لها : هكذا هي الامور ، يا ريتا ، الذين يعملون لا يملكون شيئا ، أما الذين لا يعملون شيئا يملكون كل شيء . هذه هي الحال .

وعندما رد لها ماسح الاحذية باقي القطعة النقدية ، قالت لـه : احتفظ بهذه الروبية لك . فعقد الصبي يديه شاكرا ولكنها منعته من ذلك قائلة : لا . لم تخلق اليدان كي تعقدا تذللا أو امتنانا .

قلت لريتا : لولا الايدي لكان كل شيء آخر خطأ .

جلسنا في تلك الحدائق . من ذا الذي سيبدأ الحديث ؟ في بلادنا لا يمكن للمرأة أن تبدأ الحديث . الرجل القوي هو الذي عليه أن يتكلم أولا ... ولكن ...

قال شانداربهان غاضبا : خطأ فادح . المرأة هي التي تتخذ الخطوة الاولى ، هذه الايام .

« أفهم ما يعني . ولكني لا أتحدث عن هذه الايام ، بل عن زمن قبل ثلاث عشرة سنة » . ثم تابعت حكايتي : « وجدت من الصعب التحدث الى المرأة التي أحب » . الامر مختلف بالنسبة الى الزوجة ولو كانت ذات يوم محبوبة ، فالحديث معها سهل كسهولة الانتماء الى عضوية حـزب المؤتمر بعد الانتهاء من نشر أشجار البلوط البرية ، الحديث معها بسيط كأن يتساءل الرجل كم بقي في البيت من ملح أو أن يتسـاءل عن سبب ارتفاع سعر البصل الى ثلاث روبيات للكيلو غرام الواحد .

لذاك كان علي ان اكسر الجليد . فسألتها : « متى قدمت الى باتي ؟ » فأجابت :

« كنت اقيم مع أختي » .

« هل لك أخت هناك ؟ »

« نعم » .

« هل هي متزوجة ؟ » .

« نعم . زوجها طبيب » .

« اذن ، لا بد أنها غنية » .

« نعم . غنيان جدا ، وبلا أمانة » .

« لقد مست كلماتها شغاف قلبي . ليس لكون زوج أختها غير شريف فهؤلاء الاطباء اللعينين دائما بلا أمانة او شرف ، ولكن لاني احسست انها تحبني اكثر من أقاربها الذين تتحدث لي عنهم بهذه الصراحة » .

فسألتها : « وكيف هما بلا أمانة ؟ » .

فقالت : « يشرع الاثنان بعد العشاء بملء كبسولات فارغة بأدوية كاذبة ، وتقول لي اختي : هيا ، ياريتا ، اريك كيف يتم هذا المسخ ، فأقول لها : لا أشكرك ، وانصرف » .

« نظرت في عيني ريتا فرايت فيهما لمعانا وحيوية. بفضل نور مشعل الحقيقة فقط ، يستطيع المرء الاقتناع بحقارة العادات البائدة . ثم سألتها : « الم يمنعاك من المجيء الى هنا ؟ » .

« لا . فهما يخرجان باكرا لجمع المال لصندوق الدفاع » .

« ضحكت من كل قلبي . والضحكة من اعماق القلب هذه عادة قديمة من عاداتي ، فانا أعبر بها عما لا أستطيع التعبير عنه بالكلمات ، يا شانداربهان . كان ذلك في الوقت الذي كنت على وشك السفر فيه الى انكلترا لاقطف الجنيهات عن الشجر » .

قال شانداربهان وفي عينيه يبدو الاهتمام : « ولكن كيف ؟ هنالك مذكرة بالقبض عليك » .

« أنت تعلم يا شانداربهان ، ان بلادنا هي أرض الصالحين . انها ارض ثلاثمئة وثلاثين مليون إله وإلهة . نحن هنا يا صديقي نعمل بالسحر. فالعنزة تلد حجلا . وكل واحد فينا يلعب دورين أو ثلاثة . لقد حدث شيء من هذا القبيل في حالتي . فالذين اصدروا مذكرة القبض على انفسهم منحوني جواز سفر وأوصلوني الى الطائر وكانت طائرة من طائرات الخطوط الجوية الهندية . فالقيام بدورين لا يعني التضحية بالمصلحة الوطنية . لم ترتجف شفتاك ؟ هل تريد أن تعرف ان كنت سافرت على طائرة ٧٤٧ ؟ .

اطمئن . لم تكن كذلك . لم يكن في تلك الايام طائرات ضخمة كهذه. بل كانت طائرات من طراز ٤٠٧ . والطرازان تصنعهما شركة واحدة ، بيد أن بينهما فرق . ما هو ذلك الفرق ؟ لست فنيا ، يا ابن الكلبة . كل ما أعرفه ان ركاب ٧٠٧ يشعرون بالدوار قليلا ، في حين تنزلق الـ ٧٤٧ في الفضاء كالنسيم والموسيقى تهدىء أعصاب ركابها ، ومضيفاتها اللواتي يشبهن الدمى بجمالهن ورشاقتهن يبتسمن للركاب ابتسامات لطيفة . فلا بأس لو دفع المرء اكثر في مثل هذه الطائرات .

ولدى عودتي الى بلادي بعد اثنتي عشر سنة ، رغبت في رؤية ريتا . لى كنت او رؤيتها ؟ بعد غياب اثنتي عشر سنة ، فان كومة من النفايات تجلب الانتباه ؛ وذيل الكلب معوجا ولو وضعته في قالب مستقيم مدة اثنتي عشر سنة . لا ادري ان كان هذان المثلان مناسبين . لا يهم ، فهما مثلان هنديان ويمكن أن يكون لهما وجهان .

وبمناسبة الحديث عن الادوار المزدوجة ، سأحدثك عن الدور المزدوج الذي لعبته واياها خلال الاثنتي عشر سنة الماضية . كل منا تزوج ؛ انا تزوجت امراة غيرها ، وهي تزوجت رجلا غيري ، كما هي العادة في بلادنا ، الوعود لشخص والاحتفالات مع شخص آخر . والمهم في الامر اننا لم نتباكى بكاء المحبين ولم نلعب دور المولهين . كل منا لعب دورا مزدوجا ، حب شخص والزواج من آخر . وهذا يحدث كثيرا وكأنها عادة من عادات شعبنا . فالعادة لاتفسح مجالا للمشاعر . نستمر بالتنفس ، وبتقديم الرشاوى ، وبالاقتراع في الانتخابات ، وبالحصول على جواز سفر من اللجنة الهندية العليا في لندن لقاء عشرين جنيها او ثلاثين .

وهكذا ، يا شانداربهان ، اخذت سيارة معي الى تاران‌تاران للقاء ريتا . فقد كانت تقيم هناك حيث يغسل المذنبون ذنوبهم . انت تذكر ، طبعا ، انهم في تاران‌تاران تلاعبوا بصندوق الاقتراع ليمكنوا كيرون من النجاح بالانتخابات بأربع وثلاثين صوتا » .

غضب شانداربهان ثانية ، وانفجر قائلا : « كفى يابابو . لقد كنت ارى دائما ان الآثمين هم الذين تبوؤا أعلى المناصب . هيا تابع حكايتك » .

« حسنا . كنت حريصا جدا على رؤية ريتا . كان ذلك طبيعيا . فكلما طال غياب المرء عن شخص ، كانت فرصته بلقائه أعظم . وكلما كان الخمر أعتق ، كان اسكاره ابلغ .

كان ذلك في منتصف شهر أيلول (سبتمبر) . وكانت السماء ملبدة بالغيوم . وكانت نباتات الذرة الصفراء شامخة في الحقول ، ونبات القطن الاسود يمد اطرافه ، والهواء يضج بعبير الزهور . سمعت طاووسا يصيح في الحقول فانفرس صياحه في أعماق قلبي . وانت تعلم ما يحدث عندئذ . يا إلهي ، لقد جعل كل شيء مؤلما . فقد صرخ مراقب البص ، الحقير ، في أذني : وهل انت أطرش ، يابابو ؟ لقد سألتك عن التذكرة عشرين مرة على الاقـل .

اغضبتني لهجته فقلت له بالانكليزية : « كن مؤدبا ايها الغبي . ما رقمـك ؟ » .

ولكنه لم يتحرك ابدا ، يا شانداربهان ، بل قال : انتظر قليلا ، سوف اعطيك رقمي ، نفخ في صفارته فتوقف البص . وقال للسائق : هذا البابو يريد معرفة رقمي . طلبت منه أن يريني بطاقته عشرين مرة ، وهو يريد أن يعرف رقمي ، استدار السائق الى الوراء . كـان شارباه كشاربي نكوا ، وكانت عيناه تقدحان شررا . وصاح قائلا : القه خارج البص . انهم يتصرفون وكأنهم يملكون البص . ابتسم المراقب ابتسامـة المنتصر . لم ينبس احد من الركاب ببنت شفه . طلب الي عجوزان كانا يجلسان قريبا مني أن أري المراقب التذكرة . لم تثر المتاعب . كنت وحيدا ، لم يهب أحد لمساعدتي . وبعد أن دقق المراقب تذكرتي قال : ارينا نحن ايضا سلطة ، كما ترى ، لاتنس ذلك .

عدت بعد ذلك ، يا شانداربهان ، الى وعيي . تذكرت اني لست في انكلترا ، بل اني أسافر في سيارة بص في بلدي حيث يحكم السائقون ومراقبو التذاكر ، وحيث تطوع الناس انفسهم لفرض الرقابة على كلا منهم ولكبت انفاسهم .

وصلت الى تاران‌تاران ، وركبت عربة جبزنكيشا * ، وعندما رأى الرجل الذي يجر العربة ثيابي الاجنبية طلب مني ضعف الاجرة ، ولكنه اوصلني الى حيث أريد في عشر دقائق . وقد حصلت في غضون الدقائق العشر تلك على بعض المعلومات عن ريتا . اذ سألت ساحب العربة : كيف عمل الدكتور باكشي ؟ ، فأجابني : رائع جدا . لديه سيارات ودراجات بخارية . . .

« أي نوع من الاطباء هو ؟ » :

« أرى انك تريد استشارته . ليس لديه ما يستحق النظر . ولكنه ذو سمعة طيبة . ومع ذلك أجوره التي يتقاضاها باهظة . فأنا لا استطيع الذهاب اليه انه أنيق . وهو رئيس حزب المؤتمر » .

« وهل يقيم في حرم المشفى ؟ » .

« لا انه يقيم خارجه . لديه فيلا فخمة » .

« حسنا . خذني الى فيلته » . توقفت العربة امام قصر باكشي . كان يخيم على المنطقة صمت القبور . وما أن ضغطت على جرس الباب حتى صفعني النبات الزحاف الذي يغلف البوابة على جبيني ، وأطلت خادم الزاسية ذات ثياب قذرة وأشارت لي الى الشرفة بعد أن حيتني

---

* عربة بدولابين يجرها انسان ، تستخدم في الصين واليابان خصوصا ، وكذلك في الهند . (المترجم)

بصوت أجش . رفعت امراة كالصهريج عينيها عن صحيفة كانت تقرا فيها. ونظرت إلي نظرة ثاقبة . وكان يجلس في الشمس الى جانبها صبي في العاشرة من العمر يمسح احذية الاسرة كلها . وقبل أن اقول اني اريد مقابلة ريتا ، كان الكلب قد هب في وجهي . وانا ، يا شانداريهان ، أخاف الكلاب كثيرا . لذلك حمدت الله عندما ضرخت المراة الجالسة في الشرفة بالكلب قائلة « بانسي » فهرع الكلب نحوها ومدد نفسه امامها . وعندما استدرت ناحية الشرفة قالت المراة : « اهو انت ؟ » فرددت متسائلا : « أهو انت » يا ريتا ؟ ، كان وجهها منتفخا ولحمها يتدلى من بدنها طيات طيات . انك كجدتي ، فذبلت الابتسامة التي ارتسمت على وجهها . ووقعت الفرشاة من يد ماسح الاحذية ، وشنف الكلب أذنيه . بدات أشعر بالقلق عندما جلست في كرسي مخملي ، واحسست بشراب الروه ـ افزا . الذي قدم لي وكانه يحرق شفتاي .

غيرت الموضوع في محاولة لاسترداد بهجتها ، فقلت : لقد اطلقت اسما جميلا على كلبك .

ابتسمت ريتا ابتسامة ملؤها الكبرياء ، ثم قالت بلهجة فيها شيء من المحبة والسلطان : « بانسي !! » ، فنهض بانسي على الفور . ربتت على راسه وقالت بمحبة : « انه وزير دفاعي » . ثم القت له قطعةبسكوت شكلها كالنجمة ، فالتقطها بانسي قبل أن تصل الارض .

تقدم ماسح الاحذية ، وكان يلبس قميصا مرقعا وسخا ، وساقاه عاريتان وقدماه حافيتان . تفحصت ريتا الاحذية التي مسحها وهي صامته ، ثم قالت : ما هذا العمل غير المتقن ؟ تريد نقودا دون أن تعمل شيئا ، ثم القت بفلوس قليلة الى الصبي الذي عقد يديه متوسلا اليها

عندما راى انها لم تلق اليه الا كمية زهيدة جدا . بيبيجي ! هذا مبلغ قليل . لقد وضعت معجونا على الاحذية كلها . لمعت عينا ريتا ، او بالاحرى السيدة بالشيء ، وصرخت فيه : انصرف ! وما ان سمع الكلب صوت سيدته حتى هب في الصبي ، ولكن الصبي ثبت في مكانه . نهضت ريتا واقفة رغم صعوبة النهوض بمثل هذا الجسم الضخم ، وارعدت صارخة في الصبي : « اتنصرف ، ام استدعي رجال الشرطة ؟ انت تعلم ان البلاد في حالة طوارىء ، فلن يهتم بك احد ان جاء رجال الشرطة » .

« ما ان سمع الصبي هذا ، يا شانداربهان ، حتى ذاب عن الوجود. وظننت انه سيركض وينظر خلفه غضبا ، ولكن لا . . .

ثم التقطت السيدة باكشي علبة كبيرة عن الطاولة التي كانت بجانبها وقالت : اعذرني . انهم في المشفى بحاجة ماسة لبعض الادوية ، فتحت العلبة وبدات تملأ كبسولات بمسحوق اصفر .

« ذعرت لما بدات ، ولكني ، يا شانداربهان ، اتميز بأني عند الشدة اتمالك اعصابي ، فقلت لها : هل ستجلبين مسخا ؟ وما هي الا لحظة حتى كنت في الطريق المؤدية الى الزنزانة المقدسة . عصف الغضب في راسي وقلت لنفسي : ما افسدها !! كل الابواب مغلقة، فمن سيمسخني ؟.

يا للعجب ، يا شانداربهان ، لاينقص المرء شيء الا ان تكون نوايا المرء نبيلة . فما ان وقفت هناك حتى توقفت سيارة جيب بجانبي ،وترجل منها اربعة رجال شرطة وضابطان وتوجهوا نحوي . ثم قال لي احدهم : « لا تقلق يابابو ، اننا هنا كي نمسخك » .

* * *

أمْريتسار أصبحَتْ خَلفَنا

عن الروسية

• ترجمة : أكرم سليمان

بهيشام ساهني

ولد بهيشام ساهني عام ١٩١٥ . قاص وروائي يكتب باللغة الهندية . صدر له سبع مجموعات قصص وبضع روايات . نشر مجموعته القصصية الاولى عام ١٩٥٣ . وحازت روايته « الظلمة » المنشورة عام ١٩٧٣ على جائزة الاكاديمية الادبية الهندية .

يشغل بهيشام ساهني منذ عام ١٩٧٥ مركز السكرتير العام للاتحاد الوطني للكتاب التقدميين في الهند . وهو عضو نشيط في حركة تضامن كتاب آسيا وافريقيا . عاش في الاتحاد السوفيتي سنوات عديدة وترجم العديد من الاعمال الادبية الكلاسيكية الروسية والسوفيتية مثل رواية « البعث » لليف تولتسوي ، « المعلم الاول » لجنكيز أيتمانوف . ومنذ عام ١٩٨٦ اصبح قائما بأعمال الامين العام لرابطة كتاب آسية وإفريقية ، وذلك على أثر وفاة الكس لاغوما .

في البداية لم يكن في القمرة ركاب زائدون . جلس على المقعد المقابل لي (سيخي) بدين ذو هيئة ضخمة راح يسرد لي قصة حياته العسكرية . حدثني كيف شارك في المعارك الدفاعية عندما اجتاح اليابانيون (بورما) في بداية الحرب العالمية الاولى . وكيف يؤيد الآن الانكليز ... الخ . كان معنا ايضا ثلاثة بتانيين ، اخذ احدهما مكانه على الرف العلوي ، وظل طوال الوقت تقريبا يمزح ، واحيانا يشاكس ويؤذي جاري الذي تميز بجسم ضعيف نحيل وكان على الاغلب موظفا صغيرا . يبدو ان هذا الاخير من سكان مدينة (بيشارو) لانه انتقل اكثر من مرة الى الحديث بلغة (البوشتو) اثناء رده على مشاكسة البتاني . وعلى يميني في الزاوية جلست عجوز هندية محنية الظهر تعبث طوال الوقت بحبات سبحتها ، وقد غطت راسها بمنديل اسود . هولاءهم جميعا شاغلو قمرتنا . وقد يكون ثمة ركاب آخرون ، لكني لم اعد اتذكر وجوههم .

سار القطار في البداية سير السلحفاة . تبادل الركاب احاديث هامشية شتى . خلف زجاج النافذة انبسطت على مدّ النظر حقول القمح متمايلة مع هبوب الريح . احسست في اعماق نفسي برضى وسرور ، لاني خلفت ورائي الآن كل الهموم وعلى موعد قريب مع (دلهي) ، حيث سأشهد الاحتفال بمناسبة اعلان استقلال الهند .

عندما اتذكر ذلك الصيف يخيل لي اننا كنا نعيش فيما يشبه الظلام . ويمكن ان يكون ذلك لانه يكتنف كل ما ض ، في حالة الذكرى ، مع مرور الزمن ، ما يشبه الغشاوة السوداء . وكلما انفتحت امامنا مصاريع أبواب المستقبل الوضاء غدا الظلام خلفنا اكثف .

في تلك الايام كان الاعلان عن قيام دولة جديدة هي الباكستان . وطرح الركاب افتراضات واراء شتى بهذا الخصوص محاولين التنبؤ بما سيكون عليه حال الحياة الجديدة . وبوجه عام لم يتمكن أحد منّا في ذلك الوقت ـ انطلاقا مما هو قائم الآن ـ من استشراف وجه المستقبل . فالسيخي البدين الذي كان قبالتي سألني عشرات المرات فيما اذا كان (جينا) (*) سيبقى في بومباي ، أم سينتقل الى الباكستان .. وكنت اجيبه في كل مرة ان لا داعي للهجرة من بومباي ، اذ يمكنه ، من حين لآخر ، أن يزور الدولة الاسلامية الجديدة . جرت نقاشات حامية كذلك بخصوص (لاهور) والمدن الاخرى الواقعة في المنطقة الحدودية ـ فلم يكن معروفا الى أين ستتبع بعد التقسيم النهائي للبلاد .

سارت الامور في العربة بشكل طبيعي . اخذ كل مكانه وتناول الركاب الاحاديث المألوفة في مثل هذا الظرف . بعضهم يترك الى الابد موطنه الام ، ويتأهب لملاقاة المستقبل المجهول ، وآخرون يسخرون من ذلك ، لكن دونما خلفية من حقدٍ أو ضغينة . وليس من السهل عموما ، في ظل هذه البلبلة ، معرفة الصواب من الخطأ . بعضٌ فرح صراحة لمجرد سماعه بقيام دولة الباكستان ، وبعض آخر فرح لأنه أخيرا حصلت الهند ، بعد نضال طويل ومرير ، على استقلالها الناجز . كما جرت في أماكن متفرقة من البلاد صدامات دموية في الوقت الذي كانت تجري فيه الاستعدادات لاقامة الاحتفالات الرسمية في كل انحاء البلاد . لكن كان الكل يعتقد ، بوجه عام ، انه ستنطفىء جذوة هذه الصدامات والنزاعات ، بشكل تلقائي ، بمجرد ان يتم التقسيم النهائي ؛ وأنّ ما يلوح في ظلام ما قبل الفجر لوعدٌ بمستقبل وضاء .

(*) محمد علي جينا (١٨٧٦ ـ ١٩٤٨) زعيم حزب الرابطة الاسلامية ، وأول محافظ للباكستان .

اذكر ان القطار كان قد تجاوز (جهلام) عندما نهض البتاني في الرف العلوي ، فكّ صرته وراح يخرج منها قطع اللحم المسلوق والفطائر المنتفخة ويوزع منها على رفاقه . قسم فطيرةً وقدّم قسما منها مع قطعة لحم الى جاري النحيل وراح يقنعه بمشاركته في الطعام :

ــ كل يا محترمْ . ذق تشته ! جرّبْ طعامنا . ستفدو ناصحا وقويا . ستسر زوجتك منك . هل تفهمني ؟ خذ ! كلْ بحق الله ! جرّب اللحم مرة بدلا من حساء العدس . انت هكذا نحيل لأنك تعيش طوال حياتك على العدس ...

ضحك الركاب جميعا . أجابه جاري بضع كلمات بالبوشتو ، ثم رفع رأسه اشارة بالرفض .

عندها قال البتاني الآخر على شكل تمتمة :

ــ يا لك من غبي ! ... اذا كنت لا تحب أن تتناول من يدنا فخذْ بنفسك . هذا لحم غنم . أقسمْ لك بالله ! وليس من اللحم الذي تفكر به .

أضاف البتاني على الرف العلوي يقول :

ــ ممّ تخاف يا ابن القحبة ؟ من يراك هنا ؟ لن تعرف زوجتك ولن نقول لها نحن . كلْ انت معنا اللحم ونحن سنشارك ذات يوم حساءك المفضــل ...

دوّتْ القمرة بالضحك ، لكن جاري أصر على عنــاده . كان يهز برأسه من حين لآخر ويتفوّه بكلمات غير مفهومة بالبوشتو .

بدا البتانيون الثلاثة يأكلون . عاد صاحب اللحم والفطائر الى مناكدة جاري من جديد :

ــ شيء غير مريح إطلاقا . نحن نأكل وانت تنظر الى افواهنا .

تدخل السيخي البدين ساخرا من جاري ايضا . وبالمناسبة كان ـ بسبب بدانته المفرطة ـ لا يستطيع الجلوس كما يجلس الناس العاديون . كان ، في الغالب ، يضطجع مائلا بجذعه الى هذه الجهة أو تلك في حين يتدلى كرشه دون مستوى المقعد . قال بخبث واضح :

ـ طبعا ليس بوسع موظف مثله أنْ يقبل ضيافتك . آن لك أن تفهم ! فأنتَ تنهض من نومك وتشرع بالطعام فورا حتى دون أن تفكر بغسل يديك .

فرغ من كلامه ورمقني بنظرة خاطفة وغمزني بخبث كمن يدعوني للمشاركة في الحديث .

تابع البتاني في الرف العلوي حديثه بنفس اللهجة التي بدأها مخاطبا جاري الموظف :

ـ أيّ رجل انت اذا كنت لا تأكل اللحم ! الافضل لك ان تنتقل الى عربة النساء .

ومن جديد انفجر الركاب ضاحكين .

من حين لآخر كان يدخل مسافرون جدد الى القمرة عندما يتوقف القطار في المحطات المختلفة . لكن بقيت المجموعة التي دخلت القمرة أولا بؤرة الحديث . ظلوا يتبادلون الاحاديث دون تكلف وكأنهم ـ بالمقارنة مع غيرهم من المسافرين ـ أخوة ، اقرباء أو اصدقاء قدامى .

في احدى المحطات بدا الراغبون بدخول القطار كثيرين على غير العادة . هاجم قمرتنا حشد كبير من المسافرين .

سأل أحد رفاق الطريق :

ـ أين نقف الآن ؟

نظرتُ عبر النافذة واجبتُه :

ــ اعتقد أننا في (وزير اباد) .

قبل أن يستأنف قطارنا سيره جرت حادثة أقلقتنا وأخافتنا جميعا . فقد احتشد على الرصيف قرب المنهل عدد من ركاب القطار ارادوا التزود بالمــاء . كان بينهم شخص من القمرة المجاورة لنا . كان هذا قد امــلأ قربته تقريبا عندما رايناه يهرع فجأة راكضا بذعر نحو العربة ، والمــاء يتدفق من وعائه على طول المسافة التي قطعها على الرصيف بين المنهل والعربة . تبعه كذلك الركاب الآخرون مسرعين كلٌ الى قمرته . دلّ هذا الهرب المفاجيء على أمر غير طبيعي . وخلال ثوان خلا الرصيف تماما من الناس .

في قمرتنا بقي كل شيء على حاله . استمرت أحاديث المسافرين بصوت عال واستمر المزاح والضحك .

قال جاري بصوت خافت ، لكن بجدية واضحة :

ــ يبدو انها قد بدأت هنا ايضا .

طبعا يبدو أنّ امرا خطيرا يجري بالقرب من هنا . لكن ليس بوسع أحدٍ ان يقول شيئا دقيقا بخصوص ماهية ما يجري . شاهدت بنفسي قبل الآن كثيرا من الصدامات بين الهندوس والمسلمين وأرجّح ان يكون شيء من هذا القبيل قد حصل الآن في المنطقة التي نجتازها .

سمعتُ خلف باب قمرتنا الذي يفتح مــن الجانب الآخــر المقابل للرصيف ضجة . شخص يحاول الدخول الينا .

صرخ احد الركاب :

ــ أين تحشر نفسك ؟ ! لا يوجد مكان عندنا ! انزل لا مكان لــك عندنا . . .

تبعت ذلك اصوات اخرى من قبل عديدين :

ـ اغلقوا الباب . هل نضعه على رؤوسنا . . .

كان يتم الصعود الى القطار على الشكل التالي . عندما كان غريب يتعلق بالباب محاولا الدخول الى القمرة كان الركاب في الداخل يمانعون ذلك بشتى السبل . لكن ما أن يتمكن من حشر نفسه في الداخل حتى تنتهي المقاومة ويصبح المسافر الجديد فورا على قدم المساواة مع الجميع في هذا العالم الصغير . لكنه يكون في المحطة التالية اسرع من الآخرين في الصراخ : « لا يوجد مكان ، اذهب الى عربة اخرى . ما هذه الوقاحة ! » .

قرع الباب بقوة ، انفتح أخيرا وبرز في المدخل رجل بدين في ثياب حائلة اللون ملوثة بما يشبه الدهون والشحوم ، ذو شاربين طويلين تدلى طرفاهما . كان مظهره يدل على أنه بائع حلويات . ودون أن يعير انتباها لصياح وشتائم الآخرين أدار ظهره الى جهة الركاب في الداخل وراح يرفع صندوقا أسود ضخما الى القمرة ويصرخ بآخرين ما زالوا على الرصيف :

ـ اصعدوا الى العربة . اسرعوا . . مالكم لا تتحركون !

في الدقيقة التالية راينا امراة نحيلة متوسطة القامة وخلفها فتاة سمراء في حوالي السادسة عشر من العمر . تململ الركاب في القمرة معربين عن استنكارهم لإلحاح هذا الرجل وازدرائه لصراخهم . حتى ان السيخي البدين نهض بعد ان كان متكئا على مرفقه وجلس كالآخرين .

صرخ الركاب جميعا كأنهم رجل واحد :

أغلق الباب لا تسمح لأحد آخر بالدخول . ليأخذهم الشيطان .

استمر الرجل في رفع امتعته الى القمرة دون أن يلتفت لأحد ، اما زوجته وابنته فوقفتا مسندتين ظهريهما بارتباك الى الحائط .

ما فتىء الركاب يعبرون عن غضبهم من الرجل :

ـ الم تجدا عربة اخرى ! ! أحضرت كل عشيرتك .. فلِمَ كل هذه الاغــراض ؟

سال العرق من جبهة الرجل وخديه قطرات قطرات ، لكنه استمر يرفع بداب وعناية امتعته الى داخل العربة . بعد الصندوق ظهرت قائمتا سرير خشبيتان مربوطتان بقطعة حبل ثم صرر مختلفة الاحجام ...

استدار نحو الركاب وهو ما يزال منهمكا في ادخال باقي أمتعته :

ـ معي تذكرة ركوب يا إخوان . لست من أولئك المتسللين ... كيف سنتدبر امرنا . الوضع لا يطاق في المدينة ... نحمد الله اننا استطعنا الوصول سالمين الى المحطة .

سكت الركاب فورا عدا البتاني في الرف العلوي :

ـ انصرف من هنا ! الا ترى أنه لا مكان لك هنا ...

وفجأة رجع الى الخلف كمن أفلت من قيد ، قفز الى مقعده وخبط برجله من علٍ الراكب الجديد العنيد . لكنه ، ولسوء الحظ ، أخطأ الرجل واصاب زوجته في بطنها . سقطت تلك على الارض تصرخ من الالم .

لم يكن لدى الرجل في تلك اللحظة وقت للأخذ والرد . استمر ، بما يشبه الهستريا ، يرفع أشياءه ويلقي بها في أرض القمرة . هنا نفذ صبر البتاني وصاح بأعلى صوته :

ـ اطردوه من هنا ! هل القطار محجوز له ؟ !

عند ذلك اخذ البتاني الآخر الجالس على المقعد السفلي الصندوق الاسود بين يديه ورماه خارج القمرة الى الرصيف حيث كان ثمة حمال المحطة ينقل باقي الامتعة .

كان جميع الركاب شهود عيان عندما رفس البتاني المراة المسكينة . راوا ذلك ولم يحركوا ساكنا . وحدها العجوز الهندوسية احتجت قائلة :

ــ ارحموا بعضكم بعضا ايها الناس الطيبون ! دعوه يركب مثلكم .. تعالي يا ابنتي واجلسي بجانبي ... سنصل جميعا إنْ شاء الله ...

كانت معظم امتعة الرجل قد صارت في القمرة عندما صرت عجلاته وبدأ يتحرك .

صرخ الرجل متوسلا :

ــ آه اغراضي ! أغراضي بقيت على الرصيف ...

وصرخت ابنته باكية :

ــ آ ... بابا ! تعال ننزل بسرعة ...

ــ هيا ، هيا بسرعة ! وشرع يلقي بالصرر والاشياء الاخرى مــن الباب الى الخارج ، ثم رمى بنفسه خارج القطار . قفزت في إثره ابنته مذعورة وكذلك زوجته التي ما زالت تئن واضعة يدها على بطنها .

قالت العجوز الهندوسية بصوت نادب شــاك :

ــ حرام عليكم ! ماتت الشفقة عندكم ! آه ما اقسى قلوبكم . ابنته صغيرة بريئة كالطفلة ...

تجاوز القطار المحطة وحدود المدينة وسار عبر الضاحية . ســاد القمرة صمت محفوف بالقلق . سكتتْ العجوز ايضا . لم يجرؤ احد آخر على لوم البتاني ورفاقه .

فجأة لكزني جاري ــ الموظف النحيل وقال مشيرا بيده :

حريق ، حريق ! انظر !

كنا قد ابتعدنا عن المدينة وصارت تُرى بوضوح غمامات الدخان الاسود فوق اسطح المنازل ، وفي امكنة اخرى السنة اللهب العالية .

ـ يبدو أنّ هناك مذبحة ! في المحطة نفسها كان الناس يركضون مذعورين .

اشتعلت حرائق في المدينة . ادرك ذلك الآن كل ركاب قمرتنا . فاندفعوا الى النوافذ كي يروا بأمّ اعينهم البيوت المشتعلة .

عمّ الهدوء القمرة ثانية ، بينما كان القطار يعدو عبر سهوب القمح الناضجة الذهبية اللون مخلفا ضاحية المدينة وراءه . عندما ابتعدنا عن النوافذ نظرت الى الوجوه ، فراعني مظهر جاري ، كان وجهه أبيض واصفر مع حبيبات عرق على جبهته . تغيرت سحنات شاغلي القمرة الآخرين ـ راح ينظر كل واحد الى الآخر بشك ووجل . جلس السيخي البدين قربي على مقعدي ، والتم البتانيون الثلاثة معا في الرف العلوي . ويبدو انه حصل كذلك في كل عربات القطار الاخرى . برز نوع من الحرج والتوتر في علاقات رفاق الطريق . انقطعت كل الاحاديث . نظر البتانيون في الرف العلوي بصمت الى الآخرين في الاسفل . برز القلق والهلع في عيون جميع الركاب .

قطع أحدهم حبل الصمت :

ـ ما اسم تلك المحطة التي تجاوزناها ؟

اجاب آخر :

ـ وزير اباد (*) .

(*) يدل اسم المدينة على انها واقعة في منطقة يشكل المسلمون غالبية سكانها .

أثار هذا الجواب الدقيق رد فعل جديد في القمرة . انتعش البتانيون بشكل واضح ، فيما عدا صمت الهندوس والسيخ اكثر تركيزا . تناول احد البتانيين من جيبه كيس تبغ وراح يتشممه . كذلك فعل البتانيان الآخران . العجوز الهندوسية كعادتها تعبث بحبات سبحتها بشيء من العصبية ، وشفتاها ترتجفان مصدرة صوتا لا معنى له .

استقبلنا المحطة التالية بالهدوء والخواء . لم يكن ثمة حتى طيور . عبر الرصيف شخص واحد قط كان يحمل قربة ماء على كتفه ويصيح :

ـ معنا ماء للشرب ... معنا ماء للشرب ...

راح النسوة والاطفال يمدون ايديهم عبر النوافذ . صب الساقي كؤوس ماء للعطشى وهو يردد :

ـ يا لها من مصيبة ! ذبحوا الشعب ...

لم يكد القطار يتحرك من مكانه حتى سارع الركاب الى اغلاق نوافذ قمراتهم . وغطت الاصوات الصادرة المتكررة الصادرة عن ذلك على صرير العجلات .

فجأة ، وعلى مرأى من الجميع ، قفز جاري الموظف من مكانه وانطرح مذعورا على الارض بين مقعدين . كان وجهه اصفر شاحبا .

نظر اليه احد البتانيين عابسا :

ـ قليل الحياء ! ... امراة انت ام رجل ؟ ...

ابتسم بخبث وراح يخاطب الموظف بالبوشتو . لكن ذاك بقي مستلقيا وصامتا . صمت كذلك الركاب الآخرون وغدا الجو العام في القمرة اكثر حراجة .

عاد البتاني يوجه عبارات اللوم والاحتقار للموظف :

ـ لا لن نسمح لمثل هذا الانسان بالبقاء في قمرتنا . عليك في المحطة التالية ان تنزل من هنا وتنتقل الى عربة النساء ! ...

بدا وكأن الموظف قد فقد كل قدرة على الجواب ، او تحجر . لكن بعد قليل نهض من تلقاء ذاته ، اخذ مكانه ولبث طويلا ينفض الغبار عن ثيابه . لماذا انبطح على الارض ؟ يبدو انه خشي من احتمال ضرب النوافذ بالحجارة او إطلاق النار على المسافرين من خلالها . على ضوء ذلك فسر اغلاق النوافذ في جميع العربات .

من الصعب ايضاح حقيقة ما جرى . فقد يكون احد المسافرين اغلق نافذته خوفا من تأثير تيار الهواء عليه او لسبب ما آخر بسيط قليل الاهمية ، ثم فعل الاخرون مثله بشكل آلي .

تابعنا رحلتنا في مثل هذا الجو الكئيب المرهق . مالت الشمس الى الغروب . كل جالس في مكانه متجهم الوجه . كان القطار يزيد من سرعته احيانا فيرهق الركاب بعضهم الآخر بنظرات تساؤل واستفهام . وعندما كان يتوقف كان يفدو الصمت اكثر ثقلا وإرهاقا . كان البتانيون وحدهم حالة استثنائية بهذا الخصوص ـ بدوا غير قلقين . لا شك انهم التزموا الصمت كغيرهم ، اذ لم يجدوا تجاوبا أو تشجيعا من احد لمتابعة الحديث .

بعد حين غلب النعاس على البتانيين الثلاثة . لكن بقي الركاب الآخرون ساهمين ينظرون بعيون مفتوحة الى الامام في الفراغ ، باستثناء العجوز الهندوسية التي التمت على نفسها ونامت جلوسا على مقعدها . بعد حوالي ربع ساعة صحا احد البتانيين من غفوته ، تناول من جيبه سبحة ذات خرزات سوداء كبيرة وراح يعبث بها بأصابعه .

برز القمر في السماء ، وفي ضوئه بدا كل شي شفافا موحيا . كانت تلتمع في الافق البعيد من حين لآخر اضواء تسطع ثم تخفت ـ حرائق أو ما شابه ذلك ، فيزداد توتر الناس واهتمامهم . كما كان يعطي تغير سرعة القطار وحركته رد الفعل ذاته لدى المسافرين .

فجأة صرخ جاري ناظرا عبر النافذة :

ـ هاربتسبورا ! وصلنا الى هاربتسبورا !

كان يبدو في أشد حالات الاثارة ـ اذ صرخ بأعلى صوته في هذا الوسط الذي يلفه الوجوم والقلق . انتفض الركاب في القمرة وتملكتهم حالة ذعر وهلع إثر هذا الصوت غير المتوقع . لذا بادره احد البتانيين بصوت عال ايضا وهو يعبث بسبحته الطويلة .

ـ ولماذا تصرخ هكذا ؟ هل ستنزل في الحال ؟ اذا كان كذلك يمكن ان نضغط على زر الانذار والخطر .

وابتسم البتاني اذ شعر بتأييد الركاب الآخرين له . كان جليا انه لا وضع المدينة ولا اسمها لم يعطياه أو يوحيا له بشيء خاص . لم يحر الوظف جوابا على كلام البتاني ـ مال برأسه نحوه ، رمقه بنظرة ثم عاد والصق وجهه ثانية بزجاج النافذة .

أطبق الوجوم على القمرة من جديد . صرت مكابح القطار بحدة وسُمعت فرقعة سكة الحديد ـ حصل ذلك لأن القطار انتقل الى سكة فرعية جديدة . امعن الموظف النظر في الاتجاه الجديد . بعد لأي صاح من جديد :

ـ المدينة ! وصلنا الى (امريتسار) .

وقفز من مكانه واستدار واقفا امام البتاني المضجع على الرف العلوي :

ـ لعنة الله على اصلك رفصلك . خنزير بتاني ! انزل من مكانك . ملعونة الام التي انجبتك ! . . .

استمر يشتم بأعلى صوته مستخدما كل ما في قاموس الشتائم من الفاظ وعبارات بذيئة . التفت نحوه البتاني وسبحته في يده وسأله :

ـ ما الامر ؟ ماذا دهاك ؟ هل توجه كلامك لنا ؟

ـ قلتُ لكَ انزل من مكانك . حقير ! كيف تبيح لنفسك خبط هندوسية برجلك يا ابن الكلب ! . . .

ـ اخرسْ وعدْ الى مكانك ! هل تسمع ما اقوله يا ابن الخنازير ! اخرس والا قطعتُ لسانك .

تدخل السيخي البدين :

ـ كفى ، كفى ! ليس المكان مناسبا لتصفية الحسابات . أرجوكما دعونا نصل بسلامة . لم تبق امامنا سوى مسافة قصيرة .

لكن جاري لم يعر انتباها لأحد ، بل ظل يشتم ويتوعد :

ـ لن اكون انا اذا لم اكسر رجلك . هل تعرف ايـن انت الان ؟ اتعتقد ان وطنك هنا ؟

توجه البتاني نحو الركاب الآخرين وبدا اقل غضبا واهدأ صوتا :

ـ وماذا فعلنا نحن ؟ انتم رحتم تطردون هذا الانسان ونحن حذونا حذوكم . فما لهذا الاحمق يشتمنا ! سأقطع لسانه بنفسي .

هنا تدخلت العجوز ثانية :

ـ اصحوا يا ابنائي ! . . . خافوا الله . . . اعقلوا واهدوا ! . . .

لم يأبه الموظف بكلام العجوز ، بل تابع بحدة وعصبية مخاطبا البتانيين الثلاثة :

ـ انتم اسود في بيوتكم فقط ! دعونا نر مراجلكم الآن ! . . .

في هذا الوقت توقف القطار . كانت تلك فعلا محطة امريتسار . حشود كبيرة من الناس على الارصفة . اندفع كثيرون منهم الى نوافذ القطار تبحث عيونهم بنهم عن وجوه في داخلها من سيل من الاسئلة والاستفسارات :

ـ ماذا هناك ؟ كيف الحال في الطريق ؟ اين المذبحة ؟

يبدو ان الاحاديث كلها تركزت حول الاحداث الدموية الجديدة . تجمع الخارجون من قمرتنا حول اثنين من بائعي الحلويات والمجنات على رصيف المحطة . احسّ الجميع بالجوع فجأة . في ذلك الحين كان يقف قرب قمرتنا ثلاثة أو اربعة بتانيين ويتطلعون الى الداخل . وعندما شاهدوا أبناء جلدتهم بدتْ البهجة على محياهم وتبادلوا معهم عبارات التحية والترحيب بالبوشتو . التفتُ ابحث عن جاري فلم أجد له اثرا . اختفى في الحال دون ان الاحظ خروجه . توجستُ شرا وشيك الحدوث . فكان واضحا انّ هذا الرجل مفعم بالحقد والغضب ، وقد يقترف جريمة . لكن بعد حوالي دقيقة من ذلك خرج البتانيون الثلاثة مع اخوتهم حاملين امتعتهم وساروا على الرصيف مفضلين على ما يبدو الانتقال الى عربة اخرى . وهكذا شمل الفرز الذي كان قد بدا داخل القمرات القطار باكمله الآن .

بدأ الركاب بالعودة الى العربات ، وخفت الحركة تدريجيا على الرصيف . في ذلك الوقت لمحتُ جاري عند طرف الرصيف قادما . كان وجهه مازال شاحب كوجوه الاموات وشعره منفوش . عندما اقترب اكثر

رايت في يده اليمنى قضيبا حديديا . يعلم الله واحده اين عثر عليه ! وعندما دخل الى القمرة خباه خلف ظهره ، ثم دسه تحت المقعد قبل ان ياخذ مكانه . ما ان جلس حتى رفع بصره الى الاعلى متوقعا روية عدوه البتاني على الرف العلوي . لكن اربد وجهه عندما لم ير احدا هناك ، احتقن بالغضب وراح يتطلع حوله يمينا وشمالا وفي شتى الاتجاهات :

ـ هربوا ! .... سفلة ! ... الى اين طار بهم إبليس ؟ ! ..

بعد قليل مسح وجوهنا جميعا بنظرة غاضبة وقال :

ـ واين كنتم ، لماذا سمحتم لهم بالخروج ؟ لستم رجالا ، بل جبناء !

لكن كانت القمرة غاصة بالناس ، معظمهم جديدون دخلوا لتوهم . لذا لم يأبه لكلامه احد . كان في واد والركاب في وادٍ آخر .

تحرك القطار . لبث جاري فترة غير قصيرة دون ان يعود الى هدوئه . كان من حين لآخر يهمس بينه وبين نفسه بكلمات غير مفهومة .

صرت عجلات القطار وترنح قليلا قبل ان يستأنف سيره . شبع الركاب القدامى من الفطائر واطفأوا ظماهم الى الشراب ، وحملهم القطار الآن من تلك الاماكن التي يتهدد الخطر فيها حياتهم وممتلكاتهم . تبادل الركاب الجدد الاحاديث الودية . تدريجيا استأنف القطار سرعته لاعتيادية . وعاد الاطمئنان والهدوء الى النفوس ، فأحس معظم الركاب بالنعاس . لكن باستثناء جاري الذي ظل ينظر الى الامام بعينين مفتوحتين تقدحان شررا . سألني عدة مرات الى اية جهة هرب البتانيون الذين غادروا القمرة .

بدأت اغفو انا ايضا على هزهزة عربة القطار . لم يكن ثمة متسع في المكان للاستلقاء ، لذا نمت جلوساً ، وراسي مائل الى هذه الجهة تارة

والى تلك تارة أخرى . كنت أصحو من نومي لثوان احيانا مع هزة قوية مفاجئة للعربة ، فأسمع شخير السيخي البدين المتكوم على المقعد المقابل — بعد (امر يستار) مدّ رجليه الكبيرتين على طول المقعد . في القمرة كلها كان الركاب جميعا بأوضاع واشكال شتى . حتى كان يخيل للناظر الى هذه الاجسام التي انطرحت في وضعيات غريبة عجيبة ان القمرة مليئــة بالجثث . وعندما وقعت عيناي على جاري رأيته جالسا متوترا كما في السابق يلتفت الى النافذة تارة والى الخلف بحذر تارة اخرى ليسند ظهره الى المقعد .

عندما كان القطار يتوقف في احدى المحطات وتتوقف بالتالي عجلاته عن الصرير والهدير كان يسود العربة هدوء تام وشامل . عندها كنت احس ان شيئاً ما سقط على الرصيف ، او ان احد المسافرين قد خرج فجأة من القمر فأصحو مصغيا لهذه الاصوات المبهمة . في واحدة من تلك المرات عندما توقف القطار هنيهة ، ثم استأنف سيره ثانية ، نظرت عبر النافذة . التمعت في مكان ما بعيد اضواء محطة . يبدو انها كانت احدى المحطات التي غادرناها للتو وقبل ان يستأنف القطار سرعته الاعتيادية .

تناهى الى سمعي صوت ضعيف غير واضح خلف جدار العربة . وكانت تلتمع بقع ضوئية خافتة على طول سكة الحديد . لمحت عيناي الناعستان شبحاً اسود ، لكني لم أحاول تركيز نظري عليه . كانت القمرة مظلمة ، لكن كانت خيوط الفجر قد بدأت تتسلل عبر الظلام .

سمعتُ ورائي خلف جدار العربة من جديد صوت خربشة . تبينت بعدئذ صوت عصا تقرع باب قمرتنا . نظرت عبر النافذة ، فرأيتُ شخصاً بثياب سوداء واقفاً على السلم متشبثاً بباب القمرة . كانت تتمايل خلف

ظهره صرة معلقة في كتفه وفي يده عصا . انزلق نظري الى اسفل ـ الى سكة الحديد : كانت تركض تعبة إثر العربة امراة حافية القدمين وتحمل في يديها صرتين كبيرتين ، بينما يلتفت اليها الرجل المتشبث بالباب ويصيح بصوت متحشرج :

ـ تعالي !.. اصعدي !.. اسرعي !...

قرعت العصا الباب من جديد :

ـ افتحوا الباب كرمى لله افتحوا الباب إ ... معي امراة ... فجأة قفز جاري الموظف نحو الباب ، مـدّ راسه ، ونظر عبر فتحتـه الصغيرة وصرخ :

ـ من هناك ؟ لا يوجد مكان !

شرح الرجل الواقف بالباب يتوسل من جديد باكياً :

ـ افتحوا لنا بحق الله !...

ودسّ يده عبر الفتحـة الصغيرة وراح يتلمس مقبض الباب من الداخل كي يفتحه بنفسه .

في تلك اللحظة انفتح الباب فجأة وسمعت صيحة قوية ـ هي صيحة الفرج بعد الشدة :

ـ آه يا الله !

في اللحظة التالية لاح القضيب الحديدي في يد الموظف ، وتلتْ ذلك خبطة قوية على راس الرجل الذي كان يهم بالدخول الى القمرة . تسمرتْ مكاني من الرعب وراحت رجلاي ترتجفان . في البداية خيل لي ان الضربة لم تصب الرجل ـ كانت يـداه مازالتا متشبثتين بالحديد ، اما الصرة فانزلقت عن كتفه إلى مرفقه .

إثر ذلك مباشرة نفر الدم من وجهه باندفاعة غزيرة . تبينتُ في العتمة فمه المنفغر والأسنان البيضاء فيه . ردّد مرتين همساً : « آخ يا الله ! » ، ثم تراخت رجلاه وانزلقتا عن السلم . كانت عيناه ، مفتوحتين على اتساعهما كأنما تجهدان لتمييز الشخص الماثل امامهما ومعرفة دواعي انتقامه . تسللتْ خيوط الفجر عبر الظلام ، ومع كل ثانية جديدة تبدّد الظلام تدريجيا . ارتجفت شفتا الرجل المسلم والتمست أسنانه البيضاء . كان كمن يبتسم ـ فقد شوّهتْ سكراتُ الموت ملامح وجهه ...

كانت المرأة الراكضة على طول الرصيف إثر القطار تتمتم بكلمات غير مفهومة متوسلةً تارة وشاتمةً تارة أخرى . لم تدرك بعد حقيقة ما حدث . اعتقدت ان الصرة الثقيلة قد أعاقت زوجها من التشبث جيدا والثبات على السلم ...

وفجأة تراختْ يدا المسلم ـ كلاهما وهوى الى الارض كشجرة مقطوعة . وما ان سقط حتى كفّت المرأة عن الركض ـ انهارت في لحظة واحدة بالنسبة لكليهما آخر رحلة مشتركة ...

وقف الموظف بجانبي قرب الباب المفتوح لا يريم ولا يتحرك ، كما لو كان تحول الى نصب حجري . القضيب الحديدي مازال في يده . تصورتُ انه يود قذفه بقرف خارج القطار ، لكن يده لم تطاوعه ... كنت مازلت مذهولا منكمشا على نفسي من هول ما رايت ، ملتماً في زاوية القمرة المظلمة . ولبثتُ انظر اليه .

تقدم الى الامام ، دسّ راسه في فتحة الباب وراح يتطلع الى الخلف . كان القطار قد قطع مسافة لابأس بها . بدتْ قرب الخط الحديدي بقعة

سوداء غير محددة الشكل . رجع اخيراً خطوتين الى الوراء والتفتَ الى الركاب في القمرة . رمى القضيب الحديدي خارج القطار ، وعاد الى مكانه بهدوء وحذر . القى نظرة على الركاب ـ كان الجميع نياماً . لكنه لم يلتفتْ اليَّ .

وقف بضع ثوان متردداً فيما يشبه الحيرة . اغلق بعدئذ الباب وراح يتفحص ثيابه ويديه ويتشمم رائحتهما : أراد التأكد من عدم وجود اي اثر للدم . بعد ذلك مشى على رؤوس اصابع قدميه نحو مقعده واخذ مكانه السابق بجانبي .

تبدّد الظلام تدريجيا وبدأ نهار جديد . القطار يتابع سيره كالمعتاد ، وعجلاته تصدر صريراً مألوفا . جثة المسلم الذي تلقى ضربة مميتة بالقضيب الحديدي مازالت في مكان بعيد الى الخلف . هبّتْ نسمات الهواء العليل من جديد على الحقول مداعبةً سنابل القمح الناضجة ....

مسّد السيخي البدين كرشه ، ثم فتح عينيه وجلس . كان جاري ينظر امامه بصمت واضعاً يديه خلف راسه . خلال ليلة نمت لحيته بوضوح . نظر السيخي الى الموظف وقال له مازحاً :

ـ هكذا يا اخ !.. انت الشجاع عندنا ... نحيل وضعيف من حيث المظهر ، لكن جريء مقدام من حيث الفعل . يبدو أن هؤلاء البتانيين خافوا منك ، فولّوا هاربين ....

كان جواب جاري ابتسامة قصيرة وحسب . رايت في ابتسامته حقارةً ما بعدها حقارة .

* * *

نيلا .. مُعلِّمة المدرسة

غودا فاريش ماها باترا *
عن الانكليزية
• ترجمة : د. أحمد زياد محبك

ثلاث قرى فقط كانت معنية بالامر ، ولكن القرى المجاورة كانت على علم به ، فصياح الديكة ينطلق من قرية ليعبر سماء قرية اخرى ويحط مع انبلاج الصبح على أسطحة قرية ثالثة ، والماشية في قريـة ما ترعى عشب قرية مجاورة ، والهجن من البهائم دائما تحوم في الممرات الضيقة بين أسيجة القرى . ولكن أحدا من الناس لم يعد الامر ذا اهمية ، سوى ان الرجال كانوا يتحدثون فيما بينهم في ازقـة القرى ، وفي لقاءاتهـم العفوية في حقول الارز والاسواق الاسبوعية . بعضهم وجد الخطأ في نظام التعليم ، وبعضهم ألقى اللوم على المجتمع ، وآخرون القوا المسؤوليـة مباشرة على معلمة المدرسة : نيـلا .

* غودا فاريش ماها باترا (١٨٨٩ ـ ١٩٨٥) شاعر وكاتب قصة قصيرة وروائي ، ورئيس تحرير جريدة ، له عدة مؤلفات ، وقد حصل على جائزة ساهيتاي الجامعية . ويكتب بلغة (أوريا) وهي احدى اللغات الاقليمية الهندية .

□ نيلا ، معلمة المدرسة □

كانت ليلة من ليالي الصيف ، والسديم معلق في السماء والقمر الواهن يرسل ضوءه الشاحب على البقاع المحيطة ، وفي كوخ مهمل يكاد لا يظهر في زاوية القرية وعلى كومة من الثياب المتسخة تستلقي صبية لا يزيد عمرها على اثنين وعشرين عاما ، تتقلب غير مستقرة ولا مرتاحة ، وليس تعب الجسم بعد نهار من الكدح ، وانما تعب الفكر هو الذي أبقاها يقظة حتى ذلك الوقت من الليل ، فقد أحرق اعماقها الم السنوات القليلة الماضية وحولها الى رماد ، وبامكانها من خلال عينيها المغمضتين أن ترى عالمها الداخلي ، وما حل به من دمار ، وتدرك أنه لا سبيل الى الخلاص ، وتحس انها في عراء ، وليس ثمة ما تستظل به .

قبل عشر سنوات من اليوم كانت القصة تختلف عما هي عليه الآن، ففي كوخ هادىء عاشت أسرة من البراهمة تتألف من اي وولدين ، كانت أمهما قد توفيت قبل ذلك ايضا بعامين ، وقد كانت وفاتها صدمة مفاجئة ، آلمت الاب اكثر ، وكان عليه ان يستيقظ كل يوم باكرا ، وأن يسير على قدميه الى المعبد القائم على ضفة بركة صغيرة قرب القرية ليجمع الزهور لقبر زوجته ، ثم عليه بعد ذلك أن يعود الى البيت مع ارتفاع الشمس ، ليجد ولديه بانتظاره في الزقاق ، فيعانقهما ، وهو يمسح في الخفاء بضع دمعات هادئة تنحدر من عينيه ، ثم عليه بعد ذلك أن يمسح الارض ، وأن يطهو الطعام ، ثم يخلو الى نفسه في غرفة التعبد للإله بوجا ، والولدان لا يعرفان شيئا عما بينه وبين الآلهة .

وتستدير الصبية المستلقية على كومة الثياب المتسخة لتنقلب على طرفها الآخر ، ثم تفتح عينيها ، ولكن لا احد في الكوخ . وتغمض عينيها لترى مشهد الماضي ـ مشهد طفلين لا أم لهما ، الاكبر منهما هو الاخ ،

والاخت هي الاصغر ، ولما تبلغ السنة الثامنة من عمرها ، ولدى عودتهما من المدرسة تعمل يدا والدهما الحانيتان على تنظيفهما ، وازالة الغبار والاوساخ عن جسدهما .

الصبية مستلقية الآن على الطرف الآخر ، تذكرت زواجها حين ادركت سن البلوغ من رجل لم تره من قبل ، وقد زفت اليه على منصة صنعت خصيصا لذلك في مقدمة المنزل ، ووسط حشد من الشيوخ والاقارب وهم ينشدون مقاطع من كتب الهندوس الدينية . وينتفض جسمها المرهق بالنعاس ، وتحاول النهوض ، ولكنها تسقط فوق كومة الثياب المتسخة . ومن ثم كانت النهاية ، بعد ستة أشهر من الزواج رجعت الفتاة الصبية أرملة ، مقصوصة الجناحين ، من غير ثياب جديدة ولا مجوهرات . عند انبلاج الصبح سقطت الزهرة عن الساق التي تحملها ، فمن يمكنه ان يلتقط زهرة سقطت ليزين بها الإله ؟ وليس ثمة عادة مثل هذه ؟!. وتنحدر قطرتان من الدمع فوق كومة الثياب ، ويخفق صوت الصبية بهذا النداء : « آه ، ... يا أمي ؟! » ، وهي لاتعرف أمها .

تستطيع الصبية الآن أن تقدر كم ساعدها والدها على متابعة الدراسة . لقد هبت رياح التغير على الريف ، وبلغت الاوج حركة تحرر المرأة ، ووضع الاب جانبا كل المحظورات العرفية منطلقا من قناعة تامة بقدر ما كان منطلقا ايضا من مصلحتها هي ، وقد حصل لها على وظيفة معلمة ، وكان عليها منذئذ ان تعلم في مدرسة القرية الابتدائية ، لتصبح فيما بعد معروفةفي العالم بوصفها: نيلا ، معلمة المدرسة ، نيلا ماستاراني.

رفعت الصبية رأسها عن كومة الثياب المتسخة ، حدقت بعينيها ، ولكنها له تستطع أن ترى « نيلا ، معلمة المدرسة » ، لقد مات الاب ، والاخ بعيد عنها .

وعاشت نيلا في احدى القرى المجاورة ، وشيئا فشيئا اصبحت مجرد معلمة مدرسة ، الاولاد يقدرونها والشباب يعجبون بها ، ولكن العجائز يكرهونها ، كانت تعلم في المدرسة ، ثم تعود الى البيت لتمنح أخاها اليتيم حب الام ورعايتها .

ومرت الايام ، وشكل الشباب في القرية فرقة تمثيلية لتعرض مسرحية راما ليلى وكريشنا ليلى ، ومثل فيها « مادانا شيئي » . وهو شاب يعيش في القرية ، يغسل الثياب للقرويين ، وقام في المسرحية بدور « أرجونا » ، وكان عليه أن يرسل في المسرحية نظرة حب الى عيني الاميرة « دوربادى » ليكسب ودها ، ولكن نظرته أصابت « نيلا ماستاراني » ، فجعلتها تعمى من الحب ، وكما تبعت الاميرة « دوربادى » في المسرحية الفتى « أرجونا » كذلك تبعت « نيلا ماستاراني » الفتى « مادانا سيئي ». ولم يجد نفعا نصح الاصدقاء ، ولا لوم كبار الرجال في القرية ، كما لم تكن الفضيحة قادرة على ثني « نيلا » عن عزمها ، ففقدت عملها في المدرسة، كما فقدت عطف أخيها عليها ، وحلت كل العرى التي تربطها بمجتمعها وبطاقتها الهندوسية ، وخلفت وراءها كل ذكرياتها ، لتعيش مع «مادانا» الذي يعمل في غسل الثياب .

وعاشت « نيلا » في منزل « مادانا » شهرين بوصفها عروسا ، ولكن الزمان لا يمكنه أن يظل كما هو ، ولا بامكان قلب « مادانا » نفسه ان يفعل ذلك ، فقد حل يوم خسرت فيه فرقة المسرح وانكسرت ، وانكسر السهم الذي رمى به « أرجونا » قلب « دوربادى » ، وانتهى دور « دوربادى »، وبدا « مادانا » يعتاد السكر ، واحتجت « نيلا » ، ولكن من غير جدوى ، وتمزق البيت أشلاء ، بفعل المشاجرات ، وتحت وطأة الحاجة والفقر .

□ نيلا ، معلمة المدرسة □

نيلا معلمة المدرسة اصبحت نيلا غسالة الثياب ، وقد اتخذت سبيلها نحو القرية لتغسل الثياب القذرة ، ولم يكن الثقل فوق ظهرها هو الذي جعلها تمشي مطأطئة الراس ، وانما هو الخجل .

الصبية المستلقية على كومة الثياب المتسخة نهضت لتنظر : هل هي نيلا نفسها ؟! شقيقة ذلك الاخ اليتيم ؟ التي تاهت طويلا طويلا .

وكانت الليلة المضطربة تزداد ايغالا عندما سمعت الصبية فجأة ضجيجا في منزل مجاور ، ففتحت الباب واندفعت الى مطبخ الجيران لتصيح منفجرة مثل امراة مجنونة : « دعوني ارى ماذا احضرتم ؟! » ثم صاحت متسائلة : « أليس هذا احتفالا بزواج اخي ؟ الست انا هنا لاساعدكم في هذا الاحتفال ؟! لاخدم موائدكم ؟ واجمع البقايا من الطعام؟» واحنت النسوة رؤوسهن في صمت ، وهنلا يستطعن تصديق ان نيلا معلمة المدرسة قد أصبحت غسالة ثياب .

لم تتمكن في الصباح من الذهاب الى بركة القرية ، بسبب تفكيرها في زواج اخيها ، وفي ثوب الزفاف المرمي في المنزل المجاور بانتظار ان يغسل ، أخذت تتوسل قائلة : « دعوني أغسله ، مهما يكن من أمر ، فهي زوجة أخي » ، وخضع الجيران للامر الواقع ، وسلموها ثوب الزفاف ، ففسلته ، واحتفظت به لديها . وذهبت هباء توسلات الجيران من اجل اعادة الثوب ، فقد ظل مع نيلا ماستاراني ، وهي مصرة على اعطائه لاخيها وحده .

هل يأتي الاخ الى منزل غسالة الثياب لاخذ ثوب الزفاف لعروسه؟ هل سيعترف بغسالة الثياب اختا له ؟ يبدو الامر غير ملائم ، لقد حاقت

الازمة بالقرية التي ولدت فيها نيلا ماستاراني ، وبالقرية التي عملت فيها معلمة مدرسة ، وبالقرية التي هي تعيش فيها الآن .

والاخ جالس في منزله يفكر ، وهو غير قادر على اتخاذ قراربالذهاب الى غسالة الثياب ، وبينما هو مستغرق في التفكير واذا به لا يعرف متى ترك منزله ، واذا هو يقف امام باب غسالة الثياب ، وقد صاح بصوت عال ذاهلا : « اختي » ، ويفتح الباب ، واذا امراة حزينة ذات شعر اشعث ووجه مملوء بالدموع يعانقه في الظلمة ، وهي تنشج قائلة : « يجب الا تأتي الى هنا ، ماذا سيقول الناس ؟ هل ستكون انت أيضا وصمة اخرى في الاسرة ؟ ارجع ، ارجع ، أرجوك » .

ورجع الاخ الى منزله ، حيث كان المكان يعكس مظهر الفرح والاحتفال، فمضى الى الداخل ، وفي الضوء الشاحب رأى بقايا قطرات من الدموع على يده ، واحس بالشعور المتبقي في النفس بعد لمسة حب ، فامتلأ قلبه بالحنان ، واحس بخفق صدره ، وهو يصغي لصدى بعيد ، يردد بقايا من الصوت الضائع .

وكانت أصابعه تمسك بحزم ثوب الزفاف لعروسه ، وهو يحمله بكلتا يديه .

* * *

المصدر :

Driya Short Stories

Edited by : J. P. Das

Delhi, 1983

الخيـــانة

سوجاثا باالاسوبرامانيام
• ترجمة : سعدي أحمد داود

« السيد شاستري ؟ انتظر في الداخل ، من فضلك . سيكون المدير معك بعد دقائق معدودات . » شجّعه الصوت الناعم المهذب لموظفة الاستقبال قليلاً . فسحب خلسة كمّ معطفه الأسود المهتريء المصنوع من القطن السميك وحاول اخفاء طرفي كمّي قميصه الباليين . ثم دخل واغلق الباب بهدوء .

كان المكتب مفروشاً بشكل بسيط مرتب ينم عن ذوق حسن . في منتصف الغرفة تقريباً طاولة ضخمة من خشب الورد تصدّرت المكان . وخلفها كرسي دوار . وهناك زوج من الكراسي المنجّدة المريحة للزوار . وقرب النافذة خزانة كتب مليئة وخزانة اخرى للتصنيف .

« أرجوك يارب ، اجعلها (نعم) هذه المرة ، دعني أحصل على بعض النجاح . » هكذا صلّى باضطراب شديد . كم من مرّة جلس في مثل هذه المكاتب المترفة في فرشها ، وكم من مرّة كان يرافق بأدب الى الباب .

« آسف يا سيد شاستري ، إنّنا لا نستطيع أن نوظفك في الوقت الحاضر » .

الشبح الصامت لليأس الكامن الذي كان بانتظاره في البيت ... كيف سيتمكن من مواجهة ذلك مرّة أخرى ؟ زوجته وابنته المتفهمتان لوضعه ضمناً لم تسألاه أبداً عن أي شيء . انتظرتا بأمل كان يخبـو ، بينما الأيام تجري ببطء وتمتد الى شهور ، خائفتين الآ نمن رنين الأخاليل وقعقعة زجاج النوافذ وحتى حفيف الساري . خيّم الصمت على حياتهما كغاز سام ، وكان من الأسهل كثيراً أن يستسلما للبلادة المخدّرة .

ظن شاستري أنّ الأمر سيكون مختلفاً هذه المرة . سيكون هناك ضحك وحبور ، فقد انتظرتا مافيه الكفاية . اتـكأ مرتاحاً في الكرسي وألقى نظرة شاملة على الغرفة بسيماء من الثقة كان بعيداً عن الشعور بها .

تدفّق ضوء الشمس الى الداخل من خلال الستائر المفتوحة نصف فتحة فقضى على الظلال الباستيلية لمنظر طبيعي على الحائط على الطاولة وحوّله الى كرة متوهجة من النار . ومن المحبرة برز قلم رفيع قاتم اللون كخنجر صغير أسود مشؤوم . والى يسارها كان اطار صورة ــ اطـار بلاستيكي بخس الثمن ذو لون أزرق فاتح .

استرعى اهتمام شاستري عدم انسجام الاطار البرّاق الرخيص مع هذا الوسط الأنيق . فتقدّم وأخذه بيده . كانت حوافه المذهبة قد اسودّت وفي احدى الزوايا انكسرت منه كسرة . وكان فارغاً .

أمسك شاستري هذا الاطار الواهي بيده وأداره بتأنٍّ . بدا مألوفاً الى حدٍّ ما . اطار الصورة هذا ــ أين رآه قبل الآن ؟ منذ عشرين عاماً ، منذ ثلاثين عاماً ؟ كويلباتي ؟ مانور ؟ كلا . دفيكيولام ؟ نعم ، كان قد رآه في دفيكيولام .

سانداري ـ سانداري الحلوة البريئة ، غضّة كياسمينة تفتحت حديثاً ، رقيقة كالياسمينة ، وحساسة كالياسمينة . عادت الذكريات الى شاستري بوضوح مؤلم . فأنّ انيناً وقال لنفسه : « رباه ! اي شيء لا اعطيه لأنسى ! » واغمض عينيه كأنه يود ان يضع حائلاً دون ذكرياته ، ولكن كل خط متميز وكل شكل متميز عاد ينتابه . . .

« الماء الساخن جاهز لحمّامك . » عند سماع الصوت الناعم الرخيم رفع شاندران نظره وهو يفك متاعه . وقفت هناك كغزال متهيء للهرب . لم يكن عمرها اكثر من ثمانية عشر عاماً ، والساري القطني السميك الذي كانت ترتديه لم يستطع ان يخفي حيويتها المتفجرة او ثنية خصرها النحيف . التقت عينيه لثانية عابرة عينان بنيتان عميقتان في وجه بيضاوي ، ثم اختفت صاحبتهما . صفّر شاندران بهدوء وهو يبحث عن منشفته .

كانت بداية ميمونة ليومه الأول في دفيكيولام . هذه وظيفته الأولى ايضاً . عندما عيّن في وظيفة كاتب في دائرة البريد المحلية وصل مبتهجاً الى البلدة في ابكر لحظة دون ان يعلم اين سيقيم .

ولحسن الحظ وجهّه أحدهم الى بيت امراة عجوز فيه غرفة للايجار . وقد وافقت المراة ايضاً ان تقدّم له الطعام بسعر رمزي ، فشعر بالسعادة لهذا الحل السريع لمشاكله كلها . والآن هذا الحلم الجميل معه في البيت نفسه . خرج شاندران من الغرفة بخطى حثيثة .

سانداري ـ ذلك اسمها ـ هي ابنة الأخ اليتيمة للسيدة العجوز . في الأيام القليلة التالية استطاع شاندران ان يلمحها فقط وهي تتحرك داخل البيت . لكن هذه اللمحات كانت كافية لإثارة خياله . اللون الذهبي

لأطرافها الحريرية الناعمة ، الرشاقة الرقيقة الطبيعية لحركاتها ، العبير الناعم للياسمين في شعرها . دارت افكار شاندران حولها الوقت كله . اراد أن يكلّمها ، أن يشبع ناظريه من جمالها ، لكنّه كلما اقترب اختفت في ظلام المطبخ .

عاد شاندران من عمله باكراً ذلك اليوم . كان الباب مفتوحاً ، فدخل الردهة الصغيرة التي كانت غرفته وراءها . كانت سانداري تجلس على حصير وقربهـا سلّة من الأزهار كانت اناملها الرشيقة تحبكها طوقاً . عندما رأته نهضت بخفة وكانت على وشك أن تهرب الى المطبخ .

صاح شاندران : « قفي ، أرجوك . اين عمتك ؟ » .

اجابت سانداري بنعومة : « ذهبت الى المعبـد ... اليوم هـو الجمعـة . » ووقفت قرب الباب وأصابعها تعبث باضطراب بالنهايات المتموجة لضفيرتها السوداء الطويلة المتدلية الى الامام .

قال شاندران وهو يتقدم بجرأة نحوها : « انظري ، لماذا تهربين كلما رأيتني ؟ انني لست اسداً او نمراً لألتهمك . اخبريني ، هل اشبه الغول شبهاً كبيراً يجعلك ترتعبين مني ؟ » .

رمقت سانداري وجهـه الصافي الوسيم ذا الأنف المستقيم والفم الواسع والذقن الدال على العزيمة وانحنت لتخفي ابتسامة . وبدأت أبهام قدمها اليسرى تعبث على الأرض .

قالت متلكئة متلعثمة : « لا ، ليس ذلك هو السبب » .

« إذا كنت لا تحبينني ، قولي ذلك فسوف اختفي هذه اللحظة » . قال شاندران ذلك متظاهراً بأنه قد جُرح .

فأجابته بارتباك : « لا ، لا ، أرجو أن لا تعتقد ذلك . » والقت عليه نظرة سريعة بعينيها العاشقتين وغيّرت الموضوع بسرعة . « سأحضر لك بعض القهوة . » ومرة أخرى اختفت في الداخل . لكن شاندران دخل غرفته هذه المرة يخالجه شعور بأنه قد حقق شيئاً .

بعد ذلك لانت سانداري قليلا. لم تعد تهرب عند لقائه، لا بل كانت تقف لتتحدّث معه بضع دقائق قبل أن يذهب الى عمله كل صباح . وعند الغداء كانت تقدّم له بيديها أطباقه المفضلة . وبالتدريج نما بينهما انجذاب متبادل . وكانت عمّة سانداري مولعة بشاندران أيضاً وعاملته كأحد أفراد العائلة . فاشتد ولهه . كان يبقى يقظاً في الليل وهو يرى خدّ سانداري الناعم نعومة ثمر الدراق وخصلة الشعر الصغيرة المنفلتة على جبينها الناصع .

كانت الشمس المبكرة تتّقد حامية وقاسية . وكانت سانداري تمتح مساءاً من البئر في الدار الخلفية . بعد الحمل الرابع وضعت الوعاء على حافة الجدار ونفخت في يديها اللتين قرّحهما الحبل الثخين الخشن وجعل لونهما ورديا، قاتماً .

سألها شاندران قادماً من ورائها : « هل تعرفين بماذا تذكرني يداك ؟ إنهما تذكرانني بتويجات النيلوفر الزهرية الجميلة » .

دفعت سانداري وجهها وضحكت . « أين تعلمت أن تتكلم بهذا الشكل الجميل ؟ » .

أجاب شاندران : « إن مرآك يكفي لجعل اي رجل شاعراً . إنني لا أستطيع أن أتحمل رؤيتك تؤذين يديك الناعمتين البضتين . دعيني أقوم بذلك بدلا عنك . » ومدّ يده بشكل اخرق نحو الحبل الذي أفلت

من البكرة وانزلق في الماء ببطء . فضحكت سانداري ومدت يداً لتعيد الحبل . تلامست أصابعهما لحظة . فشعر شاندران بجسمه كله يتّقد .

همس بإلحاح وهو يمسك بيدها : « سانداري ، ألا تعلمين كم احبك ؟ » ثم اضاف قائلاً بحنان : « سانداري ، انظري إليّ . هل انت خائفة مني ؟ انت تعلمين انني افضل الموت على ان أوذي شعرة واحدة من شعرك . » كان الفسق قد حلّ تقريباً ، فجلسا على مقعد حجري في الحديقة الصغيرة خلف المعبد .

« كم اتمنى لو أستطيع أن اتزوجك هـذه اللحظة ! لكن والديّ محافظان جداً . عليّ ان اعرض الفكرة عليهما بتأنٍ واجعلهما يوافقان عليها بطريقتهما الخاصة . ولكن أن أراك الى جانبي دائمـاً ... إنّـه لأمر قاسٍ جداً ... » .

تمتمت سانداري قائلة : « هل تعتقد أن الأمر سهل بالنسبة لي ؟ في قلبي متسع لك وحدك ولا يستطيع احد ان يغيّر ذلك » .

أمسك شاندران بذراعها فجـأة . « سانداري ، لماذا لا نستطيع الزواج الآن ؟ لماذا يجب علينا انتظار الصخب والموسيقا والناس ؟

فالمهم في نهاية الأمر هو عهود الزواج المقدّسة . » ثم امسك ذقنها بيده وأدار وجهها نحوه .

قال مؤكداً بحماس : « غداً عليك ان تحضري معك قطعة من خيط أصفر ونبات الكركم . سأتزوجك هنا في حرم حديقة المعبد . سنكون زوجاً وزوجة وليس من الضروري أن يعلم احد بالأمر . ماذا تقولين ؟ » تألقت عينا سانداري وهي تومىء برأسها .

هبطت الشمس برقّة وراء التلال . وحمل مساء الصيف الهادىء حرارة النهار الحارقة بترقّب لاهث . حتى الشجيرات ذاتهـا انتظرت

غموض الليل المخملي . جاءت سانداري براس مطرق وخطوة مترددة . فمدّ يديه بشوق واخذ قطعـة الخيط وقطعة الكركم المتدلية بأصابع مرتجفة وربطها حول عنقها الزبدي اللون .

ثم همس مبتهجاً : « سانداري ، يا حبيبتي » وقادها الى منحدرات ضفة النهر المعشبة والى الملاذ الندي للبستان وضمها ضماً الى صدره .

كانت سانداري تطير كفراشة في أرجاء البيت وهي تدندن قطعاً من اغنيات بين حين وآخر . شعّت السعادة من وجهها إشعاع مصباح . دخلت غرفته ومعها القهوة .

سألته بقسوة مصطنعة : « انت تتكلّم كثيراً ، ولكن هل قدّمت لي مرة هدية ؟

اجاب شاندران بحماس : « سأعمل كل شيء من أجلك يا سنداري » ثم اضاف متسائلاً وهو يمدّ يده نحوها : « هل اذهب وانزل لك القمر ، ام تريدينني ان اقتلع النجوم من السماء ؟ » ضحكت سانداري وقفزت هاربة من قبضته .

« لا ، لا ، إنك لا تستطيع ان تفشني هكذا . اريد الآن شيئاً صغيراً منك .. هل تعدني أن تقدّمه لي ؟ » .

اجاب بحرارة : « أي شيء على الاطلاق » .

« يجب ان تعطيني صورتك اليوم » .

تنهّد تنهيدة الفرج . « امن اجل ذلك تحدثين هذه الجلبة كلها ؟ » .

في ذلك المساء حصل على صورة وفتش في محلات دفيكيولام بحثاً عن اطار لها . لفت نظره اطار أزرق صغير مصنوع من البلاستيك تحف به أزهار مذهبة . فأحضره لسانداري .

انتهى الصيف واعقبه الخريف وجاءت الأمطار . كان يُحسّ بالتغير في كل مكان . وكان عمل شاندران يأخذ المزيد من وقته فأصبح يأتي الى البيت متأخراً . وفي الأيام خفيفة العمل كان يخرج مع أصحابه ويعـود متأخراً بصورة متعمدة . لم يعد لثرثرة سانداري جاذبيتها السابقة . وعندما كانت تصر على تحضير أطباق خاصة له كان يتظاهر بقلّة الشهية . وكان يغلق باب غرفته متجنباً رؤيتها بحجة التحضير لامتحان .

عاد الى البيت ذات مساء يشكو من ألم شديد في رأسه واسترخى على سريره . بدت تطلعات المستقبل قاتمة كلها وشعر بضيق الصدر . تقدّمت سانداري بهدوء ووضعت يدها على جبينه . فقفز وألقى يدها جانباً، كأنّ لمستها بحد ذاتها أزعجته .

صاح غاضباً : « لماذا لا تتركينني وحدي ؟ اخرجي من هذه الغرفة ، رجـاءاً ، وتوقفي عن مضايقتي . » فاختفت سانـداري كما دخلت . قال لنفسه وهو يتقلب في سريره : « يالك من امرأة وقحة » .

بعد بضعة أيام وقفت سانداري بهدوء عند باب غرفته . فرفع نظره عن كتابه عابساً .

سألها بشكل فظ : « ماذا تريدين الآن ؟ » .

بدأت سانداري وصوتها يرتجف : « لا شيء ... » فتلت أطراف ساريها باضطراب . ثم اوضحت بسرعة : « فقط ... الا تعتقد انه حان الوقت لتكتب لأهلك عن زواجنا ؟ » .

حملق شاندران بدهشة دون كلام .

« انت تـرى ، سوف يعلن الأمـر إن عاجلاً أم آجـلاً ... في حالتي ... » أضافت ذلك بصوت منخفض وهي مطرقة الراس .

قفز عن كرسيه واقفاً، وواجهها بعينين متقدتين صارخاً بهـــا : « اي زواج ؟ هل تعتقدين انك اصبحت زوجتي لأنني ربطت خيطاً صغيراً حول عنك ؟ قولي لي : من رآنا ؟ لا احـد ! إذا تماديت في هذه الفكرة فسوف انكر بالتأكيد أنني قد لمستك مجرد لمس . لابدّ انـك كنت قد خرجت مع احدهم وتريدينني أن أتحمل المسؤولية . أنتم معشر العوام هذا دابكم ، تحاولون أن توقعوا برجل في شراككم لمجرد انه كان لطيفاً بعض اللطف . » ثم لوّح بيده غاضباً وقال لها : « أغربي عن وجهي حالاً » .

نظرت إليه سانداري لحظة واحدة طويلة . ومن الأعماق السحيقة لعينيها لمعت دهشة كبرى كأنها كانت تراه لأول مرة . صعقه هذا الصمت غير الطبيعي ؛ اذ كان قد اعدّ نفسه لمجابهة الدموع وتبادل التهم وليس لهـذا .

صاح مرة اخرى : « اخرجي ! » فابتعدت سانداري ببط كأنهـا في حلم .

اخرج شاندران صندوقه وبدأ يهيء نفسه للرحيل بسرعة . قذف ثيابه كلها كيفما اتفق داخل الصندوق واغلقه . ثم ذهب الى عمّة سانداري واخبرها أنه قد نقل بشكل غير متوقع الى مدينة اخرى ودفع لها ما ترتب عليه دفعه . وخلال نصف ساعة كان جاهزاً للرحيل .

وقفت سانداري قرب النافذة تراقبـه وهو يخرج من البيت مع صندوقه . كانت قد وضعت إحدى يديها على الخيط المربوط حول عنقها لتحميه وكانت عيناها جامدتين . اندفع شاندران قدماً . وبعد أن استقال من عمله في دائرة البريد اخـذ اول قطار من محطة دفيكيولام . وعندما تحرك القطار تنهـد تنهيـدة الفرج واسند ظهره وبـدأ يضع الخطط للمستقبل .

افتح الباب ودخل شـــاب . « السيد شاستري ؟ آسف لابقائك منتظراً هذا الوقت الطويل كله » .

نهض راما شاندرا شاستري وحيّاه . واتجه المدير الى طاولته . « لقـد اطلعت على طلبك ياسيـد شاستري ، ونحن مقتنعون بخبرتك الواسعة في هذا المجال ، ولكن ... » .

انحنى شاستري الى الأمام بحماس وقال : « نعم ، سيدي ؟ » لاحظ المدير ان اطار الصورة في يده ، فابتسم قائلاً : « اراك مهتماً باطار الصورة هذا . إنه يثير فضول الناس لأنه فارغ » .

نسي شاستري المقابلة لحظة وقال متلعثماً : « هل من الممكن ان اعرف سبب احتفاظك به على طاولتك ؟ » .

تنهّد الشاب وقال : « إنه الشيء الوحيد عندي من ابي . لقد اعطاه لأمي قبل وفاته مباشرة . لم اكن قد ولدت بعد . كانت امي تقول إنهما عاشا معاً حياة قصيرة وسعيدة جداً . وكانت تقول إن ابي واحد من انبل الرجال واكثرهم حناناً . ولكن ، كما تعلم ، الأخيار يموتون مبكراً . لقد قتل في حادث قطار قرب دفيكيولام » .

تمتم رام شاندرا : « ولكن ... » الآن فهم . كان الحادث قد وقع بعد قرابة اسبوع من هروبه من دفيكيولام . ولا بدّ ان ساندارى قد علمت انه لم يمت في الحادث . لكن بالنسبة لها من جميع النواحي كان زوجها قد مات .

سأل شاستري الشاب مستفسراً : « امك ؟ » .

قال المدير برزانة : « توفيت أمي منذ عشرة أعوام . كان هذا الاطار معها دائماً وقبل وفاتها عهدت به إليّ قائلة إنه سيكون لي عوذة يحمل بركة ابي كلها » .

فكّر شاستري : لابدّ ان ساندارى اتلفت الصورة لتحفظ شرف من كان قد خانها !

ثم قال المدير معتذراً : « ... بشأن الشاغر ... انا آسف يا سيد شاستري ، فعلي أن أرفض طلبك لتجاوزك العمر المحدد . إن من المستحيل توظيف أحد فوق سن الخمسين » .

فكّر شاستري انّ من السهل جداً القول « ابني » . تلك ستكون نهاية البحث ، نهاية الجوع والعوز ؛ وبداية الحياة والحبور لاولئك الذين انتظروا . لكنّها ستكون ايضاً موت حلمٍ ذهبي عظيم وولادة صنم طيني بشع . قال في نفسه : لقد خنتها مرة ، دعني لا أخون الذكريات التي تركتها لابنها .

اجاب راما شاندرا شاستري بهدوء : « إنّني متفهم تماماً يا سيدي ، ثم خرج ، مغلقاً الباب وراءه .

* * *

المصـــــدر :

Sujatha Bala Sulramaniam, « The Betrayal » , in **A Portrait of India : A Selection of Short Stories** , ed. Shiv K. Kumar (New Delhi : Vikas Pullishing House, 1983) , pp. 72 - 79 .

والقصة مختارة من مجموعتها القصصية الاولى
The House in the Hills

من أساطير الهند ..

الرّمايانا

عرض وتقديم : وليد مشوح - بتصرف -

اذا كان العالم قد عرف الملحمتين الاغريقيتين الالياذة والاوديسا ؛ فالباحثون الانتربولوجيون يقارنون بين الملحمتين وبين الملحمتين الهنديتين المعروفتين عند دارسي الملحمة الانسانية ، ونقصد بهما المهابارتا « Mahabharata » مقابلة للالياذة ، والتي ترتكز بدورها على عدد كبير من القصص والحكايات والاساطير الخرافية المتوارثة حيث تدور حول احدى الحروب التاريخية القديمة ، وعليها تقوم الكثير من الشخصية الفكرية الهندية .

بينما لا تقل ملحمة الرمايانا « Ramayana » اهمية عن شقيقتها ، وهي بنظر علماء المواريث الشعبية ودارسي التراث والباحثين الانتربولوجيين

تجاري « اويسا » الاغريق ملحمة الرمايانا تحكي باسلوب شيق اطاره الخيال ، ومادته تقوم على بعد فلسفي مستقى من سيكولوجية الانسان الهندي ؛ قصة الاهوال والمخاطر ، والمغامرات التي مر بها احد امراء الهند اثناء ترحاله وتجواله حيث غادر موطنه منفيا ، عندها فقد زوجته فكان عليه اولا ان يقطع الفيافي والوديان ، ويخترق الحواجز والحدود بحثا عن شريكة حياته التي تبين انها خطفت من قبل اعدائه ... وهكذا تمضي الملحمة مركزة في موضوعتها على البطل الفرد ، راسمة الرمز الاسطوري للقدرة الانسانية اللا محدودة ، واصفة باسهاب القيم النبيلة ، والآراء الصائبة ، والنظرة الثاقبة ، والمثل العليا الواجب توفرها بالبطل الرمز ، وبذا نلاحظ ان موضوعتها ـ آخذين بعين الاعتبار اختلاف الشرائع والنواميس الاجتماعية بين شعب وشعب ـ تشبه الى حد يكاد ان يكون متطابقا مع « اوديسة » الاغريق .

المهم ان المهابهارتا والرامايانا ملحمتان تؤلفان الجانب الاكبر والاشمل عند الهندوس القدامى ، كما انهما معا تعطيان صورة واضحة ومتكاملة عن الثقافة والحضارة الهندوكية وعن الحياة السياسية والاجتماعية بل ايضا عن الدين والفكر في الهند القديمة .

وهنا سنعرض لملحمة الرمايانا مع الفروق بينها وبين المهابهارتا ، ومدى اهمية الملحمتين بالنسبة لكونهما مقدمات تحليلية لما صارت اليه حضارة الهند ، وتأثيرات الاولى على تكون الشخصية الهندية مع تثبيت الآراء الاكاديمية حول موضوعتها واثرها وتأثرها وتأثيرها ، عارضين لهذا البحث مما جاء في « مجلة عالم الفكر » المجلد السادس عشر ـ العدد الاول ـ (ابريل ـ مايو ـ يونيو) عام ١٩٨٥ ، بدءا من ص ١٦ وانتهاء (ص ٢٨) من التمهيد الذي كتبه مستشار التحرير الدكتور احمد ابو زيد بعنوان « الملاحم كتاريخ وثقافة » .

● ماذا تعني الرمايانا للهنود ؟؟

للاستعراض عدة اسباب تتعلق في مجملها بمجال البحوث الانتربولوجية والمدخل الانتربولوجي لدراسة الحضارة باعتبارها وحدة متكاملة ، والمنهج الذي يمكن اتباعه في دراسة الاعمال الابداعية بوجه عام وعلاقتها بالمجتمع والثقافة اللذين نشأت فيهما هذه الاعمال . فالرمايانا ترتبط اصلا بنمط حضاري معين كان سائدا في احد الاجتمعات القديمة ذات الحضارات العريقة . وقد اهتم كثير من علماء الانتربولوجيا والاجتماع وخصوصا من الهنود انفسهم بدراسة هذه الحضارة في مراحل تطورها المختلفة ، وكذلك بدراسة النظم الاجتماعية السائدة في المجتمع الهندي المعاصر ، وتتبع اصولها التاريخية ، وربطها بالحضارة الاصيلة ، على ما فعل سرنيڤاس « Serinivas » مثلا بالنسبة لنظام الطوائف ، وما فعل دوبيه « Dube » في دراسته للمجتمعات الهندية الريفية ؛ ففي هذه الدراسات وغيرها كان الباحثون دائما يرجعون الى الماضي لمعرفة اصول النظم الاجتماعية التي يدرسونها ويتتبعون استمرار الاشكال الاولى في الحياة الاجتماعية والثقافية القائمة في الوقت الراهن . والواقع ان الحضارة الهندية لاتزال تحتفظ بكثير من نظمها وقيمها الاجتماعية وانماطها الثقافية الاصيلة حتى الآن ، وتؤثر بشكل مباشر وقوي في المجتمع الحديث . وكثير من القيم وانماط السلوك والعلاقات الاجتماعية والمبادىء الاخلاقية والتعاليم الدينية والممارسات الشعائرية التي تظهر في الملحمة تؤلف جزءا هاما من بناء الثقافة في المجتمع الهندي الحديث ، وتوجه سلوك الناس وحياتهم ، وذلك على عكس الحال بالنسبة لبعض الحضارات القديمة الاخرى التي تعتبر الآن حضارات ميتة مثل الحضارة المصرية القديمة او حضارات ما بين النهرين القديمة او حتى الحضارة الاغريقية التي يقول عنها ارنولد

توينبي : « انها حضارات ذات جذع ميت . فلا تزال الحضارة الهندوكية حية ومستمرة الى حد كبير في حياة الناس وتفكيرهم وعلاقاتهم وقيمهم وممارساتهم . وليس ادل على ذلك من الاحتفالات السنوية التي تقام في بعض المناطق الهندية حتى الآن والتي تقدم فيها بعض مشاهد الملحمة ومواقفها . كما لا يزال انشاء الملحمة وروايتها يعتبران من اهم ملامح / راما / السنوية التي تقام في بنارس ، كما تمثل المسرحيات المستمدة من الملحمة في احتفالات / لاهور / السنوية وتجد اقبالا شديدا من ملايين الهندوس الذين يرون فيها صورة غنية لحياتهم ومبادئهم وقيمهم ومثلهم العليا ، والاكثر من ذلك ان الرمايانا تعتبر مصدرا من اهم المصادر لمعرفة المبادىء التقليدية التي تنظم العلاقات داخل الاسرة ، وبوجه خاص العلاقات بين الزوجين ، والحقوق والواجبات التي يلتزمان بها . كما تتمثل في حياة بطل الملحمة (راما) وزوجته سيتا « Sita » وكذلك حدود سلطة الاب على بقية افراد العائلة باعتبار العائلة التقليدية في الهند عائلة ابوية بكل معاني الكلمة ؛ اي ابوية النسب والاقامة والنفوذ ، حيث يحتل الذكور مركزاً ممتازا ، ويحظون بمكانة اعلى بكثير من مكانة المراة ؛ كما ان الملحمة تحدد اسلوب التعامل بين اعضاء العائلة تبعا لفوارق السن والجنس ، ولا يزال هذا كله يؤثر بشكل مباشر وفعال في سلوك الهندوس، او انهم على الاقل يتخذون العلاقات الزوجية بين بطلي الملحمة راما وسيتا نموذجا ومثالا يوجه سلوكهم ويحدد علاقاتهم ومسؤولياتهم تجاه بعضهم بعضا .

فالرمايانا اذن ليست مجرد جزء من التراث الهندي القديم الذي قد يهتم به المتخصصون دون غيرهم من افراد المجتمع ، كما هو الحال في كثير من المجتمعات التقليدية ذات التراث العريق ؛ وانما تمثل جزءا من

الواقع الحي في المجتمع الهندي الحديث ، ولا تزال شخصيات الملحمة وخصوصا البطلين يعتبرون بمثابة المثل الاعلى الذي يتمثل به الهندوس . وربما كان هذا اوضح بالنسبة لمحاكاة النساء لبطلة الملحمة (سيتا) في اخلاصها ووفائها لزوجها وتمسكها بعفتها وشرفها ، اذ تتم تنشئة الفتاة الهندوسية وتربيتها على النمط الذي يميز سلوك سيتا وتصرفاتها وفكرتها عن الواجبات الزوجية والعائلية ونظرتها بوجه خاص الى الزوج . ولقد دخل راما الى الضمير الشعبي ، وتغلغل فيه بطريقة اخرى اكثر دلالة واهمية ؛ وذلك حين ساد الاعتقاد بين الهندوس بانه تجسيد للاله فشنو الذين ينظرون اليه نظرة ملؤها التقديس والحب والاحترام .. وعلى ذلك فدراسة الرمايانا لا تعتبر مجرد دراسة لجزء من تراث الماضي واحداثه واساطيره ، وانما هي دراسة لصورة المجتمع الهندوكي كما يتمثل في ذلك العمل الابداعي الذي يحتوي على كثير من التفاصيل والمعلومات الهامة .

● **بين الرمايانا والمهابهاراتا :**

الرمايانا شأنها في ذلك شأن المهابهاراتا ، تكونت عبر قرون طويلة ، واذا كانت الصياغة الاخيرة للملحمة هي من عمل شخص واحد او عقل واحد اي ان مؤلفها هو الشاعر ڤاليكي « Valmiki » ، وذلك عكس المهابهارتا التي لا يعرف لها مؤلف معين .. ويعتبر ڤاليكي على هذا الاساس أول شاعر ملحمي في تاريخ الهند كما ان الملحمة ذاتها كانت افضل مثال يمكن ان يحاكيه ويقلده الشعراء اللاحقون الذين جاؤوا بعد ذلك ، اذ كانت مصدرا هاما لغيرها من الاعمال الشعرية العظيمة مثل بعض الملاحم الاقل شانا وشهرة كالملحمة المعروفة باسم عائلة داغو او / الراغو فامسا « Raghuvamsa » التي وضعها الشاعر كاليداس « Kalidas » وذلك الى جانب بعض الاعمال الشعرية الدرامية الاخرى التي نهجت نهج الرمايانا في الاسلوب وطريقة المعالجة .

وعلى اي حال فان الرمايانا ، والمهابهاراتا تعتبران من التراث القومي او حتى / الممتلكات القومية / وذلك طوال اكثر من الفي سنة .. وكان للرمايانا بالذات تأثير قوي على الانتاج الادبي والفكر الديني والاجتماعي في المجتمع الهندوسي .

● **الفوارق الاساسية بين الملحمتين :**

١ ـ المهابهاراتا في مظهرها او في جانبها الادبي تمثل القصة الخرافية الشعبية القديمة التي تعرف باسم البورانا « Purana » ، وذلك بعكس الرمايانا التي تنتمي الى ذلك اللون المعروف ادبيا باسم كافيا « Kavya » او الملحمة المصطنعة اي التي يراعى فيها الشكل ويعطى اهمية بالغة ، ولذا فهي تزخر بالمحسنات البديعية والتشبيهات والاستعارات والكفايات ويظهر فيها طابع الصنعة .

٢ ـ المهابهاراتا في الاصل مجموعة من شذرات وقصص مختلفة يرتبط بعضها ببعض بطريقة غير محكمة ولايكاد يربط بينها سوى انها تدور حول ما يمكن اعتباره نواة ملحمية ، لا تشغل سوى خمس كامل العمل على الرغم من انها ملحمة طويلة تصل الى اكثر من مائة الف « دوبيت » في اللغة السنسكريتية . بينما يختلف الوضع بالنسبة للرمايانا فهي عمل ضخم تتوفر فيه كل المقدمات الملحمية التي سبقت الاشارة اليها ولكنها ملحمة من النوع الرومانسي ، كما انها اكثر احكاما من حيث الصياغة ، ويظهر فيها عنصر الاضطراد والاتساق والانسجام في وضع الخطة وتنفيذها ، الى جانب كونها عملا من ابداع شخص واحد هو فالميكي .

٣ ـ الحرب تلعب دورا هاما في كلتا الملحمتين ، لكن ثمة فارقا هاما بينهما هو « ان الحرب في المهابهاراتا هي النواة الملحمية التي تدور حولها

الاحداث والقصص الاخرى . وهي حرب تاريخية كانت قد قامت فعلا بين شعبين من شعوب الهند هما / الكورو « Kurus » و / البانشالا « Panchalas » / واشترك فيها محاربون وابطال من الفريقين ، أي انها حرب بين البشر ، وذلك بعكس الحال في الرمايانا حيث تحتل الحرب مكانا ثانويا نسبيا ولا تقوم الا في مرحلة متأخرة من تتابع الاحداث كما ان الصراع فيها هو صراع ضد مخلوقات شيطانية مخيفة لها قدرة هائلة على التشكل، وهي أشبه بما نجده في القصص الخرافية .

٤ ـ ظهرت المهابهارتا في القسم الغربي من شمال الهند ، وهو القسم الذي يقع بين التخوم الشرقية للبنجاب ومدينة / الله اباد / الحالية ، بينما نشأت الرمايانا في مملكة كوزالا « Kosala » وثمة ما يشير في الملحمة ذاتها الى ان الرمايانا نشأت في الاقليم الذي كانت عاصمة آيودهيا « Ayodhya » والتي كانت هي المقر الرئيسي للسلالة الملكية المعروفة باسم ايكشفاكو .

● مختصر فكرة الرمايانا :

تدور احداث الرمايانا في الشمال الشرقي من الهند حيث كانت توجد بعض السلالات والشعوب ذات الحضارات المتقدمة .. من هذه الشعوب التي كانت يعيش قبل الميلاد بألف سنة تقريبا شعب الكوزالا الذين كانو يقطنون اقليم « Oudh » وشعب الفيديها الذين كانوا يقيمون في شمال بيهار ، وهما من الشعوب التي عرفت بدرجة عالية من الثقافة والحكمة ، والشجاعة والاقدام ، وكلها صفات كانت تتمثل بوجه خاص في الاسرتين الحاكمتين ، كما كان رجال الدين في كلا الشعبين مشهورين بحب العلم والمعرفة ، وذلك فضلاً عن وجود المدارس التي طبقت شهرتها العلمية

كل انحاء الهند بحيث اصبحت هاتان المملكتان مركزين هامين من مراكز العلم والثقافة التي تجذب اليها الدارسين من المناطق النائية . وربما كان من أهم ما يميز هاتين المملكتين الاهتمام بجمع اناشيد الفيدا الشهيرة ودراستها وتفسيرها . ولا تزال ابحاث رجال الدين هناك حول اسرار الروح وطبيعة وماهية « الروح الواحدة الكلية » التي هي مبعث الخلق محفوظة في اليوپانيشاد القديمة « Upanishads » وتؤلف جزءاً هاماً من التراث القديم الذي يحافظ الهنود عليه ويعتزون به . ولكن هذا العصر الذهبي للمملكتين كان قد زال تماماً، واصبح مجرد ذكرى حين بدأ الشاعر يصوغ ملحمته التي تتغنى في الاصل بهذه الامجاد . فقد ارتبطت تلك الحقبة في خيال الشاعر بل وفي خيال الناس ايضاً، بالجمال والحق والخير .. وبذلك فان الملك دازاراثا « Dasa - Ratha » ملك الكوزالا يظهر في الملحمة على انه حاكم مثالي يعمل جهده لخير شعبه الوفي الأمين ، كما يظهر راما بطل الملحمة والابـن الاكبر لدازاراثا وولي عهده أميراً نموذجياً، يجمع بين الثقافة والشجاعة والايمان بواجبه والتمسك بكل ما هو حق وخير . وبالمثل على الجانب الآخر يظهر الملك جاناكا « Janka » ملك الفيديها في صورة الملك القديس ، كما تظهر سيتا ابنة الملك وبطلة الملحمة مثالاً للمراة النقية والزوجة الوفية . وعلى ذلك فان الجو العام الذي يحيط بالملحمة كلها هو طابع الاحترام والتقديس والاجلال للماضي والاعجاب بكل ما هو حق وابـراز كل ما من شانـه ان يرتفع ويسمـو بشخصية الانسان ويناى بها عن الصغائر والدنايا ، ولا تزال جوانب المحبة والحنو التي تسيطر على الملحمة جوانب اثيرة حتى الآن .

ولقد سبق أن ذكرنا ان الرمايانا تعتبر بمثابة الاوديسا نظراً لتشابه الموضوع العام في كل من الملحمتين الهندية والاغريقية . ولكن هذا لا يعني

بالضرورة ان الرامايانا تأثرت بالاوديسيا . او على الاقل ليس هناك ما يشير الى ذلك او يؤكده .. ليس ثمة ما يدعو الى الربط بين اختطاف الشيطان راڤانا للأميرة سيتا ومحافظتها على عفتها وشرفها وجهود راما لتخليصها ؛ وبين اختطاف هيليني في الاوديسا ، وجهودها للمحافظة على طهارتها ونقائها واخلاصها لزوجها ورحلة اوديسيوس وجهوده لاسترداد زوجته . فمثل هذه الاحداث قد تكون ناجمة عن تشابه توارد الخواطر في اذهان الشعراء في ثقافات متباعدة دون ان يتاثر الواحد بالآخر .

وقصة الرمايانا ـ باختصار ـ هي قصة الحب والغيرة ، وما يترتب على الحب من مشاعر طيبة وتضحية وتمسك بالواجب مع نكران الذات ، وما ينجم عن الغيرة من كيد وتآمر الى ان يتغلب الخير على الشر في آخر الأمر ، وفي غضون ذلك تعرض لنا الملحمة حياة وتقاليد شعبين قويين من شعوب الهند القديمة هما الكوزالا والڤيديها اللذين كانا يعيشان في الفترة ما بين القرن الثاني عشر والقرن العاشر قبل الميلاد . وكان للملك دازاراثا ملك الكوزالا اربعة ابناء اكبرهم هو راما بطل الملحمة ، بينما كان لملك الڤيديها ابنة وحيدة هي سيتا التي جاءت ولادتها ، ولادة اعجازية ، اذ ولدت من الارض حين شق المحراث التربة في الحقل . وقد وضع ابوها الملك جانكا اختباراً قاسياً لمن يتقدمون لخطبتها ؛ اذ كان يشترط عليهم ان يفلحوا في استخدام القوس الضخم الذي لم يكن يستطيع احد ان يستخدمه بنجاح سوى الملك نفسه . وقد نجح راما فيما اخفق فيه الكثيرون وفاز بها .. واراد دازاراثا ان يتوج ابنه البكر على عرشه في اثناء حياته واقيمت الحفلات والمهرجانات لذلك ، لكن الزوجة الثانية للملك ارادت ان يتم تتويج ابنها بهارات بدلاً من راما ، ذلك بعد ان نفثت مربيتها في صدرها سموم الغيرة والحقد عليه ، ورضخ الملك لرأيها بعد ان

كانت قد اخذت عليه المواثيق مسبقاً، بألا يرد لها طلباً ، وحكم على راما ايضاً بالنفي من مملكته لمدة اربعة عشر عاماً استجابة لطلب تلك الزوجة . ولكن راما تقبل الحكم في رضاء ورضوخ على الرغم من خروج الملك وزوجته على كل التقاليد المرعية ، وتتويج الأخ الاصغر بدلاً من الأخ الاكبر . وانسحب راما بهدوء دون ان يمس قلبه حزن او غضب ، وخرجت سيتا معه برغبتها ورفضت ان تقيم مع أمه كما كان يريد حتى يجنبها الأهوال ؛ وخرج معهما اخوه الشقيق لاكشمانا الى المنفى ، كما سار معه خلق كثير من اهل المملكة حتى بلغوا حدود المملكة وامضوا الليلة معه ، لكنه تسلل وهم نيام ليبدأ حياة النفي والضياع في الغابات .. وقد سجلت الملحمة خطواته بدقة بالغة حيث لا يزال أهل الهند يحفظونها رغم مرور ثلاثين قرناً عليها . ولا تزال الكثير من المواقع التي حل بها راما وسيتا من مناطق حج الهنود حيث يذهبون اليها كل عام خاصة بعد ان تقمص الاله ڤشنو جسم راما .. ومات الملك حزناً وقهراً على مصير ابنه . والطريف في الأمر ان بهاراتا نفسه رفض ان يجلس على العرش بل ذهب الى الغابات يرجو اخاه ان يعود ليجلس على عرش ابيه ، ولكن راما أبى إلا ان يتم فيه تنفيذ حكم الملك ، ونصح اخاه الاصغر بالعودة حتى يحكم المملكة بعد ان زوده بنصائحه حول اسلوب الحكم العادل وواجبات الحاكم نحو رعيته ، وعاد بهاراتها الى عاصمة ملكه وحمل معه حذاء راما فوضعه على كرسي العرش رمزاً على احقية راما في العرش والحكم ، وظل الأمر كذلك حتى نهاية مدة النفي . وهام راما على وجهه في هضبة الدكن وانتقل الى جنوب الهند ، وسجلت الملحمة هذه الرحلة واهتمت اهتماماً خاصة بمقابلاته مع الاولياء ، وحملته الرحلة الى مناطق لم تكن مطروقة من قبل فاكتشفها لاول مرة ، واخيراً ابتنى له كوخاً في مكان يبعد حوالي مائة ميل عن مدينة

بومباي الحديثة حيث استقربه المقام مع زوجته واخيه لاكشمانا . وكان ذلك نقطة تحول جذري في احداث الملحمة التي كانت حتى الآن تدور حول العلاقات العائلية بكل ما فيها من حب وتضحية واخاء وتعاطف واقامة في الصوامع الآمنة المطمئنة ، وبدات مرحلة جديدة يسودها الصراع والحرب .

تبدأ المرحلة الثانية من الرمايانا باختطاف سيتا ، فقد وقعت بعض اميرات الراكشا «Raksha» في حب راما واخيه لاكشمانا اللذان رفضا الاستجابة لذلك الحب في انفة وكبرياء ، فثارت الاميرات اخاهن راڤانا ملك سيلان وحرضنه على الانتقام باشكال وهيئات مختلفة ، فارسل راڤانا احد تلك المخلوقات المهولة بعد ان تجسد في شكل غزال كي يغري سيتا بمهارته ، حتى اذا ابتعدت عن الكوخ حملها وهرب بها الى سيلان . وترد الملحمة ذلك الشر الذي أحاق بسيتا الى انها كانت قد ارتابت في اليوم السابق في أمر لاكشمانا ، وداخلها الشك في بعض نواياه نحوها ، ووجهت اليه بعض الملاحظات القاسية العنيفة فكان لابد ان تلحق بها العقوبة والاذى جزاء ما فعلت ، وهذا مبدأ قانوني عادل في الهند ، وكان هذا هو الموقف الوحيد في الملحمة كلها الذي يصدر فيه بعض القسوة من سيتا الرقيقة ، وذلك حتى تكتمل احداث الملحمة وتسير في طريقها المرسوم ، ولم يمنع ذلك الناس ابداً حتى الآن من أن ينظروا الى سيتا على انها رمز النقاد والطهر والعفة والامانة والرقة ، واذا كان الشك قد مر بذهنها فانما كان ذلك من فرط حبها واخلاصها لزوجها ، كما ان الجزاء كان عنيفاً وقاسياً ومؤلماً .

ويشرع راما في البحث عن زوجته ، وتقدم لنا الملحمة وصفاً لمختلف المناطق التي زارها اثناء بحثه ، وتصف سكان بعض هذه المناطق بانهم

قردة او دببة وهو موقف رمزي يكشف لنا عن مدى التباين والتفاضل في المجتمع الهندي بسلالاته وشعوبه وثقافاته المختلفة ونظرة الاستعلاء التي يشعر بها الهندوس ازاء بعض الجماعات الأقل منهم في المكانة والمنزلة التي تنتمي الى طوائف اخرى .

ولكن الى جانب ذلك تعرض الملحمة في شيء من التفاصيل للآداب والصناعات والحرف وبعض الشعائر والطقوس الدينيـة والممارسات السحرية في مختلف انحاء الهند ، بل انها تقدم لنا أيضاً، وصفاً طيباً لبعض ملامح الحيـاة السياسية عند بعض الطوائف الهنديـة « Castes » وقد يخلط الشاعر بين العادات السائدة في المناطق المختلفة ويضمها جنباً الى جنب كما لو كانت توجد كلها معاً، عند جماعة واحدة ، ولكن الدراسات الانتربولوجية الحديثة خليقة بان تساعد على الفصل بين تلك العادات وان ترد كلاً منها الى الجماعة المحلية التي تمارسها بالفعل .. ويفلح راما في اثناء تجواله في عقد بعض المعاهدات مع كثير من السكان في جنوب الهند الذين يساعدونه في مهمته لاسترداد زوجته من ملك سيلان ، وكان يفصل سيلان عن الهنـد مضيق مائي عريض من البحر وهنـا يقفز هانومـان « Hanuman »او يطير على الاصح في الهواء ، ويحط على الجزيرة وينجح في الاتصال بسيتا رغم الحراسة الشديدة التي فرضها راڤانا عليهـا ، وهي حراسة كان يقوم عليها حرس من النساء الشرسات (الراكشا) ، ويبرز لها هانومان علامة من راما فتطمئن اليه وتؤكد له اخلاصها وطهرها ونقاءها ، فيعود الى راما ومعه دليل ذلك الحب والاخلاص بعد ان يحرق جزءاً كبيراً من الجزيرة مما اوقع الرعب في قلب راڤانا .. ويدعو ملك الجزيرة مجلس الحرب فيشير عليه بضرورة خوض المعركة ، ولا يخالفهم الرأي إلا بيبهيشار اخو راڤانا الأصغر الذي كان ينعي على الملك جريمته

وبحثه عن اطلاق سراح سيتا دون ان يجد منه اذناً صاغية ، واضطر في آخر الأمر الى ان يخرج على اخيه الملك وينضم الى جيش راما ليحارب من اجل الحق والخير ، وبذلك تتغلب القيم الاخلاقية على علاقات القرابة والدم . تنتقل جيوش الهند الى سيلان وتزعم الملحمة ان سلسلة الجزر الصغيرة التي تقوم في البحر بين الاثنين كان قد اقامها راما لتعبر عليها جيوشه ... وينتصر راما على راڤانا وتعود سيتا الى زوجها .

وتنتهي الملحمة الأصلية بانتصار راما في الحرب والعودة الى مملكة ابيه ، وتظهر عفة سيتا وطهرها ونقاؤها بعد ان تمارس عليها بعض شعائر التطهير بواسطة « النار المقدسة » ولكن هناك اضافات ادخلت على الملحمة في عهود تالية .. وتقول هذه الاضافات ان بعض الناس ظلوا يشكلون رغم ذلك الاختبار بنار التطهير في اخلاص سيتا ، وانهم كانوا يوجهون اللوم الى راما لانه يحتفظ في قصره بامرأة عاشت لمدة طويلة في كنف رجل غريب. وتجد الوشاية طريقها الى قلب راما وعقله فيرسل زوجته لتعيش في الغابات من جديد . وهنا تذهب الى صومعة الراهب الشاعر ڤاليكي حيث تضع طفليها ، ويتولى الراهب تلقين الولدين قصة ابويهما حتى يكبرا ، وفي احد الاحتفالات ينشدان الملحمة امام راما ، لا يستغرق ذلك اياماً طويلة ، ويعرف راما حقيقة الأمر ، ويحاول ان يرد اليه سيتا مرة اخرى ، ولكنها تبتهل الى امها الارض ان تستردها من هذه الحياة إن كانت تؤمن بطهرها وعفافها وبراءتها وتستجيب الأم « الارض » لنداء الابنة الطاهرة المخلصة الوفية فتبتلعها الارض أمام راما وامام الجميع ، ويسجل التاريخ قصة رائعة من قصص الحب والوفاء النادر .

رأي هام في الرمايانا:

يقول دوميشن دات : الرمايانا هي تراث حي وايمان وعقيدة حيّة ايضاً في الهند . لانها تؤلف اساس التربية الاخلاقية في المجتمع الهندوسي كله ، ولا تزال الأجيال الانتالية من الهندوس تدرس الملحمة السنسكريتية القديمة ، ولكن في ترجماتها الحديثة ، فضلاً عن انهم كثيراً ما يسمعونها وهي تنشد في قصور الاغنياء ، او يرونها وهي تمثل على المسرح في الاعياد الدينية في المدن الكبرى ، والاكثر من ذلك ان الرمايانا استثارت بعض المصلحين الدينيين الى العمل على تنقية وتهذيب الكثير من المعتقدات الشعبية في الهند الحديثة وتطهيرها من الشوائب . . فقد اصبح راما هو (روح الله) التي نزلت الى الارض كما اصبح ـ على ما ذكرنا ـ تجسيداً للاله فشنو هارس الدنيا وحاميها ، ولذا فإن معرفة الرمايانا ودراستها من شأنها ان تساعد على فهم المجتمع الهندي بطريقة أفضل ، كما ان تتبع تأثير الملاحم الهندية بوجه عام في حياة الناس وحضارة الهند ، وفي تطور لغاتهم وآدابهم الحديثة والقديمة الذي لعبته في الاصلاح الديني ، هناك معناه في آخر الأمر الوصول الى فهم أعمق وادق لتاريخ شعب من الشعوب العريقة خلال ثلاثة آلاف سنة.

عرض وتقديم : وليد مشوّح
(بتصرف)

* * *

المحتوى

كلمة التحرير — رئيس التحرير ٣

آ ـ الدراسات :

الفلسفة الهندية واتجاهات الثقافة في الهند — ندرة اليازجي ٩

الشعر والشعريات في الهند القديمة — تر : محمود منقذ الهاشمي ٥٦

ما الفن ؟ بقلم رابندرانات طاغور — تر : محمد جديد ٧٧

ملاحظات في الشعر الهندي الشاب بقلم الكسندر سينكفيتش
تر : عادل الغضبل ١٠٥

من العلاقات الادبية بين العرب والهنود [قصص مكر النساء
الهندي واثره في الأدب العربي] — د. : محمد حموية ١١٧

إلطاف حسين هالي وفكرة اليوت عن التراث بقلم م. وسيم
تر : مسرّة الأمير ١٤٣

تحليل لرواية الخولي — د. : عادل عبد الله ١٥٤

دراسة في القصة الهندية — سالم جبارة ١٧٥

ب ـ الشعر :

اليراعات ـ طاغور — تر : د. بديع حقي ١٩٥

قصائد من الشعر الهندي المعاصر — تر : د. سليمان محمد أحمد ٢٠٨

شعراء معاصرون من الهند — تر : سعد صائب ٢٢٥
نفحات من الشعر الهندي — تر : عبد اللطيف الارناؤوط ٢٣٧
رباعيات للشاعرة التاجيكية جولروخسار — تر : نذر الله نزاروف ٢٤٩
الأوراق المتساقطة واشعار اخرى — تر : منال الجبوري ٢٦٨

ج ـ القصص :

نرايون غونهو بنهاي — تر : شوكت يوسف ٢٨١
قصتان هنديتان — تر : د. ابراهيم يحيى الشهابي ٣٠٣
امرتسار أصبحت خلفنا — تر : اكرم سليمان ٣٣٤
نيلا معلمة المدرسة — تر : د. أحمد زياد محبك ٣٥٤
الخيـانة — تر : سعد أحمد داؤد ٣٦٠

د ـ المرصـد :

« الرمايانا » ... ملحمة الهند القومية — اعداد : وليد مشوح ٣٧١

* * *

B — Poetry :

The Fireflies by Taghur — Tr. by Dr. Badia' Haqqi — 195

Modern Indian Poems — Tr. by Suleiman M. Ahmad — 208

Modern Indian Poets — Tr. by Saa'd Sa'ib — 225

Ten Indian Poems — Tr. by A. Lateef Arna'oot — 237

Quatrains ... by Julrokhsar Safiefa — Tr. by Nizaroof — 249

Fallen Leaves and Other Poems, by Prodosh Das Gupta — Tr. by Manal Al-Juboori — 268

C — Fiction :

New Songs ... by gonhoo Bidhai — Tr. by Shawkat Yousef — 281

Two Short Stories — Tr. by Dr. Ibrahim y. Shihabi — 303

Amritsar is behind — by B. Sahni — 334

Nella, The School Teacher ... by F. Maha Batra — Tr. by Dr. Ahmad Z. Muhabek — 354

The Treachery ... by S. B. Supra Manian — Tr. by Sa'adi A. Dawood — 360

D — Panorama :

Ramayane — by Waleid Moshaweh — 371

No. 54 - 55 , Vol 15 Winter Spring 1988

Table of Contents

A — Articles and Studies :

The Indian Philosophy and The Cultural Treids in India
Nadra Yaziji 9

Poetry and Poetics in Ancient India .... Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics,
Tr. by Mahmoud M. Al-Hashimi 56

What is Arts? ... by Rapindranat Taghur,
Tr. by Mohammad Judeed 77

Notes About The Poetry of Indian Youthes .... by Al-exander Sinkivitch Tr. by A'del Al-A'mel 105

Literary Relations between Arabs and Indians ...
by Dr. Mohammad Hamwiyah 117

Hali ond Eliot's Idea about Heritage ... by M. Waseem
Tr. by Masarra Al-Amir 143

Coolie ... by Mulk Raj Anand Tr. by A'del A'bdallah 154

The Indian Novel ... by Salim Jubarah 175

سوريا
التاريخ
الجمال
مع تحيات وزارة الاعلام

أقمشتنا السورية الزاهية
تضعك في مجال
الإختيار الأفضل .. ؟!

من أجلك ..
ومن أجلها
ومن أجل الجميع ..
نحن نحوّل أقطاننا
إلى دفء وسعادة
دائمة ..
المؤسسة العامة لحلج وتسويق الأقطان
سورية - حلب - ص. ب ٧٢٩ - برقياً : تصدير أقطان .
هاتف : ٣٩٤٩٥ - ٣٨٤٨٦

AL-ADAB AL-AJNABIYYA

(Foreign Literature Quarterly)

NO. 34 — 35 — VOL. 15 — WINTER SPRING 1988

Responsible Director:

ALI OKLA ORSAN

Editor - in - Chief

Dr. HUSSAM AL-KHATEEB

Editorial Board :

Dr. Nadia Khost

Mr. Elias Bdeiwi

MAHMOUD FALLAHAH

Arab Writers Union — Damascus, Syria